Dramaturgische Blätter.

Dramaturgische Blätter.

Inhalt.

	Seite.
Der Bräutigam aus Mexico, von Clauren	1
Der Empfehlungsbrief, von Töpfer	15
Der Wollmarkt, von Clauren	22
Lear, von Shakspeare	35
Bemerkungen über einige Charaktere im Hamlet	58
Allgemeine Bemerkungen, Erinnerungen, Fragmente aus Briefen und Aufsätzen.	
Ueber Hamlet's Monolog. Ein Nachtrag zum Nachtrage	127
Ueber das Englische Theater. Zum Theil aus Briefen vom Jahre 1817	134
Heinrich der Achte. Erster Theil. Hotspur — J. Kemble.	147
Heinrich der Achte. J. Kemble — Kardinal Wolsey	153
Hamlet. John Kemble — Hamlet	160

Seite.
Macbeth, in Drurylane. Kean — Macbeth.................. 183
Richard der Dritte. Kean — Richard........................ 190
Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das Deutsche Theater, auf einer Reise in den Monaten Mai und Junius des Jahrs 1825.. 205
Schlußwort 341

Der Bräutigam von Mexico,

Lustspiel in fünf Aufzügen,

von

Clauren.

— — Das war freilich ein Abfall! murrte der verdrüßliche Kritikus vor sich hin: — ungefähr wie aus dem heißen russischen Bade in den Schnee! Nur, daß ein solcher nicht stärkt, wie jener Kontrast es thun soll, sondern die Nerven und den Geist lähmt. Vom Romeo zu diesem Bräutigam! Wenn jene Tragödie von einem verklärten Geiste herrührt, der sich herabläßt, den Sterblichen sein Wesen zu offenbaren, so möchte dieses Lustspiel im Verhältniß ungefähr von dem Denker verfertigt sein, welcher der Amme den Fächer nachträgt. Und doch hat auch dieser Peter Geist und Scherz erlebt, und die gute und beste Gesellschaft wenigstens aus der Ferne gesehn.

So traf den Murrenden ein Freund, der nur immer der Kosmopolitische genannt wurde, aus Scherz, weil er Alles in der Welt, das Nahe, wie das Ferne, das Große,

wie das Kleine, gleich ruhig, und keines mit einem vorherrschenden Interesse betrachtete. Dieser Freund begriff unter allen unbegreiflichen Dingen das am wenigsten, wie man sich irgend etwas, das uns nicht persönlich berührt, zu Gemüthe ziehen könne, irgend ein fremdes Unglück, die Leiden des Vaterlandes, oder gar einen Mißwachs in der Gelehrsamkeit, ein verfehltes Kunstwerk, eine Albernheit, die die Gunst der Menge gewinnt, u. dergl. Natürlich war er in fortwährendem Streit mit dem Verdrüßlichen, der sich dergleichen in manchen Stunden nur zu sehr zu Herzen nahm.

Warum, fing er auch heut an, soll dergleichen nicht gelten, den Moment auszufüllen, wie so manches Schlechte, was den Haufen ergötzt und unterhalten hat? Alles bewegt sich im Zirkel. Das Vortreffliche in Kunst und Wissenschaft erschöpft sich, die Menge ermüdet daran am ersten, das Geringe, Gemeine, Thörichte, was eine Zeitlang wie vergessen war, erhebt sein Haupt und athmet wieder, es schaut um sich, ergreift nach und nach Besitz, macht sich Platz, verdrängt, was ihm im Wege steht, und herrscht. Auch dieses Zustandes, auch der Freude am Nichtigen werden die Menschen wieder satt, und ohne alles Zuthun von Euch Kritikern, ganz von selbst macht das Edle, Große und Erhabne einmal wieder Glück. Und den Trost müssen Sie doch

wenigstens aus Ihrem heutigen Kunstgenuß geschöpft haben, daß wir nun zum Keller die allerletzte Stufe hinabgestiegen sind; es giebt keine tiefere, also müssen wir ja, der Veränderung wegen, von selbst wieder höher hinauf.

Das ist wahr, erwiederte der Zürnende: der Autor kann, wie Prinz Heinrich, sagen: „Ich habe den allertiefsten Ton der Leutseligkeit angegeben." I have sounded the very base string of humility. Denken aber hätten wir es doch nicht können, daß es einmal so kommen würde. —

Nicht? — Ei, warum nicht, wer A gesagt hat, muß auch B sagen. Ein altes Sprichwort!

B! Mag's sein, der nächste Buchstabe des Alphabets, — aber so bald ins Z zu gerathen! Warum denn nicht die Sache mit mehr Oekonomie getrieben? Dazu hätten ja unsere Enkel noch Zeit gehabt. Hören sie gefällig einige Erinnerungen an.

So viel Sie wollen, seien es nun Erinnerungen früherer Tage, oder Admonitionen. Nur nicht jenen menschenfeindlichen Zorn um ein Bagatell, der Sie nicht kleidet, oder den Sie sich wenigstens für einen etwas wichtigeren Gegenstand aufheben können.

Nicht wahr, wir alle klagten in unserer Jugend, daß durch das Ausmalen der kleinen bürgerlichen Verhältnisse,

durch alle jene weichlich-rührenden Situationen, die durch falschen Reiz, auch ohne gute Darstellung, die Herzen der Zuschauer gewannen, die wahre Kunst des Schauspielers, wie des Poeten, zu Grunde gehen müsse?

Wir Alle? Ich nicht; ich sah das Ding mit an; es war eine Erscheinung, Krankheit, was Sie wollen, interessirte mich aber nicht sonderlich.

Unterbrechen Sie mich wenigstens nicht, wenn ich im Namen aller Kunstfreunde spreche.

Meinethalben! fahren sie fort; ich sage nur, ich war damals weder unter den Gerührten im Parterre, noch unter Ihren Klagenden.

Es zeigt sich wenigstens bald, daß in jenen Stücken jeder junge Mensch von anständigem Aeußern, wenn er auch von der Kunst gar nichts wußte, einen leidlichen Schauspieler abgeben konnte: die Rührung, die Befangenheit der Zuschauer spielten statt seiner. Wie es sich immer tiefer neigte, lachten wir oft in unsern lustigen Kreisen, wenn wir uns den ungeheuren Abstand dachten, welcher vom Sophokles bis zu Iffland hinab Statt fand und unsere Imagination in Thätigkeit setzte.

Der Kontrast kann nicht stärker sein, das ist wahr.

Mit Ihrer Erlaubniß, das ist nicht wahr! Denken Sie sich, welches Stück von Iffland sie wollen, und stellen

Sie es dann in Ihrer Phantasie diesem Bräutigam gegenüber, so müssen Sie fühlen, daß von Iffland zu diesem ungefähr derselbe Zwischenraum, wie zwischen Sophokles zur Reise nach der Stadt, oder ähnlichen Komödien ist. Bei jenen Hofräthen, Prahlern, Nichtsnutzigen, guten und mittelmäßigen Einfällen wandelt uns, wenn wir Alles mit dem heutigen Stück vergleichen, wie eine große Sophokleische Rührung und Erschütterung an, und wir verwundern uns gleichsam, daß wir früher dergleichen Erscheinungen erlebt haben. Denn in jenem Nichtigen, so verzerrt es auch schon zuweilen sein mochte, lag doch noch der Trieb nach Wahrheit zum Grunde, hie und da war der Natur ein Zug abgelauscht, zuweilen sogar ein schöner. Nenne ich gar die Jäger, so ist des Wahren, Aechten und Anmuthigen mehr, als des Schiefen und Widrigen. Im Naiven ist selbst ein gewisser Adel, so wie eine Art von Großheit in Verbrechen aus Ehrsucht. Aber hier —

O hören sie auf! Was würde die Welt sagen, wenn sie diese Parallele erfahren sollte? Wissen Sie denn nicht, daß dieser Autor jetzt der gelesenste, beliebteste ist? Wer kennt nicht seine Bücher, wer erfreut sich ihrer nicht? Die Matrone, wie die zarteste Jungfrau, die Ausgelassene, wie die Züchtige, der Geschäftsmann, wie der Müßiggänger, ja, um Alles zu sagen, der Vornehme im Prachtzimmer, so

wie die Soubrette und der Bediente im Vorsaale können diesen Romantiker kaum mehr entbehren. Er ist wahrhaft ein Mann des Volks geworden.

Des lesenden doch wohl nur, d. h. jenes, welches durch ein Buch die lästige Zeit vertreiben will. Und freilich erheben sich viele nicht höher, als daß sie überzeugt bleiben, die Künste seien nur dazu erfunden und ausgebildet. Diesen muß ein solcher Autor willkommen sein. Nur werden Sie mich nie überreden, daß diese Lese-Kranken irgend ein Volk, am wenigsten unser deutsches, repräsentiren dürfen.

Nein, diese sind alle mehr Kosmopoliten.

Aber in einem so armen Sinne, mein Freund, wie ich den Ausdruck doch nie auf Sie, oder ähnliche Phlegmatiker habe anwenden wollen. Sie verlieren freilich auf Ihrer kalten Höhe, von wo Sie Alles im Zusammenhange übersehen wollen, die Schönheiten der Thäler und Berge, Sie wollen aber doch das Große und Edle, nur gleichgiltig, Sie ziehen es doch dem Niedrigen vor, wenn Sie auch über dieses nicht zürnen können.

Und darum sein Sie auch weniger finster und moralisch. Wollen Sie ja doch sonst immer die moralischen Foderungen nicht bei der Schönheit gelten lassen.

Sie scherzen, denn Sie können mich unmöglich so wie Manche mißverstehen, die in allen Werken der Dicht-

kunst nur ein moralisches Räthsel oder eine Charade suchen, die sie dann nach Sylben angelernter Tugend auflösen können; die die hohe, ächte Moral eines Shakspeare, seine Weisheit nicht begreifen, ihn tadeln, oder sich mit süßlichem Hochmuth von ihm wenden, und dann etwa die Büchlein dieses Autors in die Hände nehmen, von denen ihr gewöhnliches Gefühl so wenig gestört wird, daß sie sich sogar an ihnen erbauen und zum Guten stärken können. Aber abgesehn davon: das wahrhaft Geschmacklose, wenn es sich in dieser ärmsten Nüchternheit zeigt, ist ohne Weiteres schon unmoralisch.

Mit Ihnen ist heute nicht auszukommen.

Dies Kapitel ist zu weitläuftig, um es jetzt und so in der Kürze abzuhandeln. Doch welch Gefühl, die Menschheit in der Figur des Vaters und der Töchter, dieses Suschens und der Tante, des jungen verliebten Gecken so an den Pranger zu stellen, entkleidet von allem Menschlichen, von allen Zügen, die nur irgend noch an die Wahrheit gränzen!

Soll es denn aber gar keine Karikaturen geben?

Warum nicht? Auch das Kleine soll sein. Nur mit Witz, mit Geist ausgestattet, aus welchem dann wieder die Wahrheit hervorleuchtet. Welches künstlerische Auge liebt nicht einen Ostade, oder einen Teniers? Aber wenn ein

Anstreicher dieselben Gegenstände jener geistreichen Künstler malen will, wenden wir uns mit Widerwillen ab. Giebt es etwas Beschlosseneres, Kleineres, aber auch Heimlicheres und Lieblicheres, als Vossens siebzigsten Geburtstag? Das Muster eines Idylls! Wenn wir nur dergleichen auf unserm Theater hätten, so wollte ich gern Handlungen, große Charaktere und Leidenschaften in den Kauf geben. Findet man auf der andern Seite ärgere Fratzen, als jene komischen Scenen in Gherardi's Théâtre italien? Aber kennen Sie viele Sachen, die witziger sind, als diese? Die großartigsten Späße, von denen ein Moliere und Holberg lernen und sie nachahmen durften!

Da bringen Sie mich auf jene italienischen Pantomimen, Harlekin als Bettler, als Zauberer u. dergl. Sie sind im Stande und behaupten, auch diese seien lustiger, witziger und geschmackvoller, als das heutige Stück.

Sie haben ganz meine Meinung errathen. Nur daß diese bizarren Tollheiten niemals zum Theater gehörten, vorübergehende lustige Erscheinungen waren, und mit keinem matten, nichtssagenden Dialoge, mit keiner falschen Tugend, mit keiner Gewalts-Naivetät, mit keiner Liebe, mit keinem Grabe der Mutter, keinem Beten beim Kartoffelschälen ausgestattet sind. Der Fall in das Wasser, der Brand in der Küche, die Spritzen, sind Begebenheiten, die

sonst wohl dem Pierrot durch die Zauberpritsche des Harlekin zustießen, ja er fiel wohl selbst in den Wurstkessel und kam speisend wieder heraus, oder Harlekin wurde ergriffen und in Stücke geschniten, die dann wieder lebendig wurden; doch diese Masken und Fratzen gaben sich für nichts anderes, und konnten dergleichen Feuer- und Wasserabenteuer besser, als zwei junge Fräulein, ertragen. Dies Stück aber kann kaum zu dem gerechnet werden, was die Franzosen Paraden nennen.

Ich habe den Ausdruck schon neulich einmal gehört, aber ich bekenne meine Unwissenheit, ich verstehe ihn nicht und bitte um eine Erklärung.

Sie wissen, wie sich immer neben dem eigentlichen französischen Theater kleinere unter allerhand Vorwänden aufzubauen suchten, auf Jahrmärkten, in den Vorstädten, bei dieser und jener Gelegenheit. Hieraus sind in unsern Tagen die Vaudevilles, die Variétés und wie sie alle heißen mögen, jene Theater auf den Boulevards entstanden. Geistreich, witzig, lustig, oft ausgelassen sind sie alle; ausgenommen jene unglücklichen Melodramen, die jetzt dort, und noch mehr in Deutschland spuken, in denen statt des Witzes Empfindsamkeit, und statt einer heitern Erfindung und Intrigue Mord und Verbrechen, mit Musik und Deklamation gemischt, die Herzen erschüttern. Im Anfang

des achtzehnten Jahrhunderts schlichen sich aber in den Vorstädten jene Paraden ein, kleine Stücke von niedriger Erfindung, meist anstößig, im Jargon geschrieben, in welchen ein Gilles oder Arlequin die Hauptperson macht. Die Literatur hat nie Notiz von ihnen genommen, sie werden nur zuweilen sprichwörtlich erwähnt, um in einem kurzen Worte das Niedrigste anzudeuten. Im Jahr 1756 wurden drei Bände gedruckt. Sehen Sie nur die Titel: La chaste Isabelle, Le doigt mouillé, Isabelle grosse par Vertu, so können Sie schon den Inhalt errathen. Le muet, aveugle, sourd et manchot schlage ich gerade auf; eins, was am wenigsten anstößig, aber vielleicht auch minder witzig, als die andern, ist. Wie in alten Possenspielen bei Ayrer, oder jenen in Deutschland vor 150 Jahren gedruckten Komödien und Tragödien der Engländer, schickt der Herr seinen einfältigen Diener mit einer Summe Geldes aus. Ein Schelm macht sich an ihn und bittet um Barmherzigkeit, weil er stumm sei. Stumm? fragt Gilles. Ja, erwiedert jener; bei einer sonderbaren Veranlassung habe er sich die Zunge abgebissen, ein Doctor habe ihn aber so kurirt, daß er nach drei Monaten wieder würde reden können, die müssen wohl gerade um sein, weil es scheine, er spreche jetzt. Dann bittet er um Almosen, weil er auch blind sei, er kann aber das größere Goldstück von der klei=

nern Münze unterscheiden, nachdem er vorher eine nicht erbauliche Geschichte seines Blindwerdens vorgetragen hat. Taub ist er dann auch, und kann es nur hören, wenn man ihn Schelm und Spitzbube nennt. Zum Ueberfluß ist er auch ein Krüppel, eine Kugel hat ihm den Arm weggenommen, ohne den Aermel zu zerreißen, ungefähr, wie der Blitz den Degen schmelzen und doch die Scheide unverletzt lassen kann. Indem Gilles dies untersuchen will, untersucht der Schelm Jenes Tasche, wird aber vom Eilfertigen ertappt. Ha ha! ruft er, was habe ich da gefunden? — Was? — Eine Hand! — Den Arm auch daran? — Allerdings! — Ha, wie vielen Dank, theurer Freund, bin ich euch schuldig! das ist die Hand und der Arm, die mir so lange verloren gegangen. Gilles ruft: Diebe! Diebe! Doch der Dieb, ohne die Fassung zu verlieren, beweis't dem Dummen, er sei der Räuber und könne nicht leugnen, denn er habe schon bekannt, seine vermißte Hand habe sich in seiner Tasche gefunden, der Arm sei daran, er habe ihm also beides entwendet; darum habe er so lange nicht arbeiten können, er fodere Schadenersatz, und wenn er seinem General den Fall erzähle, so werde Gilles ohne Zweifel gehängt, denn noch mehrern andern Soldaten seien Arme und Beine verloren gegangen. Gilles kauft sich in der Angst mit dem Gelde seines Herrn los.

Freilich nichts besonders, mein Freund, aber mir däucht doch, komischer, als irgend etwas in dem besprochenen Stück. — Wie waren Sie denn mit den Schauspielern zufrieden?

Ach, lieber Kosmopolit, die Leute erregten mir eine wehmüthige Empfindung. Was hilft es doch, daß sie sich mit dem Namen von Künstlern brüsten, daß sie zu den Staatsdienern gerechnet werden, daß sie Gesellschaften besuchen und selbst zu Zeiten Moral, Kritik und Philosophie sprechen wollen, wenn sie dann doch wieder dergleichen Erfindungen sprechen, handeln und ausführen müssen? Ich war so gerührt, daß ich kaum noch den Wunsch fassen konnte, sie möchten das Niedrige etwas mildern und adeln.

Wären damit aber nicht vielleicht die Zuschauer unzufrieden gewesen? Haben Sie nicht gesehn, wie gespannt und erfreut Alles war. Das ist bei den besten Stücken selten der Fall. Bemerkten Sie nicht die vergeistigten Gesichter, die unverwandten Blicks die Küche und ihre Evolutionen betrachteten?

Ja, Freund, diese Umgebung hat mich noch mehr erschüttert, als das Stück selbst. Eine Furcht wandelte mich an, mich unter so vielen Menschen ganz einsam zu fühlen, ja eine Art von Grauen, daß in meiner Seele auch nicht die fernste Ahnung jener Lust war, die Alles um mich her

zu Lachen und Fröhlichkeit erregte. So setzte sich mir das Ganze zu einer recht häßlichen Tragödie um.

Sage ich es doch, daß Sie krank, nicht bloß melancholisch sind. Sprechen Sie mit Ihrem Freunde, dem Arzt; da helfen nur Medikamente und keine Ermunterungen. Aber sehen Sie doch, was ich gerade hier in der alten Wochenschrift von Steele, dem Schwätzer, aufschlage: ich übersetze Ihnen gleich im Lesen, hören Sie zu: — „Das Stück wurde diesen Abend vor einer ansehnlichen Versammlung gegeben, die außerordentlich von dieser Masse Schlechtigkeit und Abgeschmacktheit ergötzt wurde. Der Unwille, den Eugenio, ein Mann von gebildetem Geschmack, empfindet, wenn er die menschliche Natur in ihren Ergötzungen so tief sinken sieht, veranlaßte ihn, sich so über diesen Gegenstand vernehmen zu lassen. Von allen lebenden Menschen, sagte er, bemitleide ich die Schauspieler am meisten (die doch verständig und gebildet sein müssen, um ihren Beruf zu erfüllen), daß sie gezwungen sind, Dinge herzusagen und mit Geberden zu begleiten, deren sich ihre Vernunft schämen muß, und deren Beifall sie an ihren Zuhörern verachten müssen. Nur Leute von Bedeutung können diese armseligen Ermunterungen dadurch wieder gut machen, daß sie die Darstellung edler Charaktere, wie sie Shakspeare und Andere zeichnen, begünstigen, welche man nicht sehen kann,

ohne starke Eindrücke der Ehre und Humanität zu empfinden. Hier wird das Unglück mit allen seinen Ursachen und Folgen vor uns entwickelt, und unser Mitgefühl wird nach dem Verdienst der Niedergedrückten gestimmt. Wären Schauspiele dieser Art dem Geschmacke der Stadt annehmlicher, so würden Männer von Genie sich bemühen, sich auf diesem Wege auszuzeichnen." — Sehen Sie her, Freund, so schrieb man in London im Jahre 1709. Die Welt bleibt immer dieselbe.

Das gebe ich Ihnen doch nicht ganz so zu, denn es würde mir ein Leichtes sein, Ihnen zu beweisen, daß jenes jetzt vergessene Stück unendlich besser ist, als unser heutiges.

Kann sein und ist mir auch gleich viel. Sie können dergleichen Kunstwerke, ich dergleichen mürrische Kritiken nicht vertragen: und so leben Sie denn wohl, bis ich Sie in einer aufgewecktern Stimmung wieder finde.

Der Empfehlungsbrief.

Lustspiel in vier Acten,

von

Töpfer.

Leichter Dialog, leichte Späße und überhaupt leichte Waare. Dennoch ist dieser Versuch vielleicht ein Fortschritt, wenn man ihn an die früheren Komödien dieses Autors hält. Vielleicht! denn es ist schwer, fast unmöglich, Dinge, die sogar nicht ins Gewicht fallen, gegen einander abzuwägen.

Der Verfasser, der nicht ohne Scharfsinn ist, macht sich seine Arbeit immer gar zu bequem. Redensarten, die sich jemand angewöhnt hat, Sprichwörtlichkeiten, Trivialitäten aller Art, ja Gemeinheiten verschmäht er nicht, um nur irgend einen vorübergehenden komischen Effekt hervor zu bringen; es kümmert ihn nicht, wenn seine Zuschauer sich auch nachher ihres Lachens schämen; er ist zufrieden, wenn sie nur überrascht sind und gelacht haben. Mit einem so weiten und leichten Gewissen kann nichts hervorgebracht

werden, was nur irgend, auch einer leichtsinnigen Kritik, Genüge leistete.

Die beiden ersten Acte dieses Stückes nehmen sich noch leidlich aus. Für viere reicht aber die schwache Erfindung nicht aus; das herbeigezwungene Mißverständniß wird schleppend und ermüdend, weil es noch zwei Acte ausfüllen soll. An drei Aufzügen hätte sich der Verfasser wohl begnügen können.

Von Wahrheit, Natur oder Charakteren ist gar nicht die Rede. Diese zu erfinden, jener nahe zu kommen, das erfodert Studium, Talent und Genie. Leichter ist es, Anekdoten an einander zu reihen, Scherze und Schwänke, seien sie alt oder neu, passend oder nicht, dieser oder jener Person in den Mund zu legen. Die beiden Kränklichen verrathen aber zu sehr den Anfänger, indem sie unaufhörlich dasselbe sagen, zur Handlung nichts thun, und die Geduld des Zuschauers auf eine zu harte Probe stellen.

Ein Stück, in welchem die Intrigue vorherrscht, kann sich wohl ohne scharfgezeichnete Charaktere behelfen, aber die Verwickelung muß dann in der That fein gesponnen sein: Nothwendigkeit, Zufall und Mißverständniß müssen sich dann so geschickt einander ablösen und gegenseitig durchdringen, daß man selbst keine Kleinigkeit aus ihrer Stelle nehmen kann, ohne das Ganze zu zerreißen. Auch giebt es wohl

Lustspiele, in welchen die Charaktere so vortrefflich gezeichnet sind, daß wir gern den schwachen Plan übersehn. Wo aber beides zu auffallend mangelt, da ist es schwer, zu bestimmen, wohin ein solcher Versuch zu rechnen sei. Wie viel besser wäre es daher, wenn wir zu manchen Burlesken nicht die alten Masken verschmähten, gleich statt des Vaters einen Pantalon, statt der Tochter eine Colombine vor uns hätten; der lebhafte Liebhaber würde als Harlekin mehr Wahrheit, der alte Onkel als Kapitain oder Doctor mehr Possirlichkeit zeigen, und das Ganze bewegte sich freier in jenem Elemente, dem es angehört. Nur freilich, wenn dabei gesprochen werden müßte, so könnte man dieser bizarren poetischen Aufgabe den ächten Witz, ausschweifende, tolle Einfälle, treffende Satyre und, mit einem Worte, das wahre Poetische niemals erlassen; und das dürfte diesen Autoren des Tages wieder sehr unbequem fallen.

Die Muster der Lustspiele sind diejenigen, wo alle oben genannten Eigenschaften sich mehr oder minder vereinigen. Ich will die Werke des Shakspeare dieser Art hier nicht näher bezeichnen; sie stehen so einzig da und in solcher Höhe, daß sie immer noch weniger, als die Tragödien dieses Dichters begriffen werden. Wie trefflich aber hat Moliere in seinen wahrhaft komischen Gedichten Alles zu verbinden gewußt, was auch eine ausschweifende Erwartung nur irgend

fodern kann. Wie ist es dem Holberg gelungen, sich in seinen besten Werken dicht neben diesen Genius zu stellen, in einigen sich vielleicht über ihn zu schwingen. Und welche glänzenden Tage unserer Theater-Annalen waren es, als es möglich war, diese großartigen Scherze durch wahres Charakterspiel lebendig zu machen, den feineren, aber auch oberflächlicheren Destouches, den scharfsinnigen metaphysischen Marivaux, bis zu Dancourt oder zu den Possen des italienischen Theaters hinab mit Kraft und Wahrheit vorzustellen. Dazu als Gegensatz den ausschweifenden, wilden Witz eines Congreve, die Seltsamkeit eines Farqhuar. Zwischen diesen bewegten sich bescheidener die Versuche eines Krüger, Elias Schlegel, selbst Brandes, Romanus, oder Stephani's Schilderungen, die bürgerlicher, ängstlicher, mitunter auch geringer waren, besonders des letztern Arbeiten. Aber immer zeigte sich das Bestreben, wahr, scharf und richtig zu zeichnen und warm zu koloriren. Bei mancher Aufgabe hatte auch der größte Schauspieler genug zu thun, sie nur zu erreichen; andere mußte er erst durch seinen eigenen Geist erschaffen und wie vom Schlummer erwecken, doch traten durch diese gelungene Bemühung fast alle zu derselben Linie hinauf. Aber jetzt — wo ist ein Theater, das den Moliere spielt, oder spielen kann? Und unser Publikum? Wie verwöhnt, wie herabgestimmt, wie unfähig, das Aechte zu ge-

nießen, und dazu meist so unerfahren in der Kunst, daß es fast immer falsche Erwartungen in das Theater mitbringt. Was dürfen diese neuesten Autoren, wie der Verfasser dieses Stückes, des Bräutigams von Mexico und wie viele, ihren Zuhörern bieten? Einen so familiären Ton, daß auch Studenten-Späße und Ausdrücke, das Trivialste aus der Bedientenwelt, abgegriffene Scherze der schlechten Societät nicht verschmäht und von den Genießenden mit freundlicher Dankbarkeit angenommen werden. Dieselben würden sich aber gewiß über Holberg entrüsten, auch wenn er trefflich dargestellt würde; es ist die Frage, ob sie Goldoni ertragen könnten. Denken wir uns aber die Zuschauer jener frühern Tage, die sich an diesen ächten, wahren Komödien auf gesunde und verständige Weise erfreuten — was würden sie wohl sagen, wie würden sie erstaunen und uns barbarisch nennen, daß wir uns diese Machwerke, diese ungezogenen Versuche ungebildeter Anfänger als Lustspiele aufschwatzen lassen?

Im April 1768 schrieb Lessing: — „Daher kommt es denn auch, daß unsere schöne Literatur, ich will nicht bloß sagen, gegen die schöne Literatur der Alten, sondern sogar fast gegen aller andern Völker ihre, ein so jugendliches, ja kindisches Ansehn hat, und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer, fehlt es

ihr endlich nicht, aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er, zu seiner Erholung und Stärkung, einmal außer dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. E. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört; solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihm mehr, als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal da gewesen und kommt nicht wieder."

Es wäre undankbar, nicht zu gestehen, daß seitdem viel, wie viel für unsere vaterländische Literatur gethan ist; — aber auch für das Lustspiel? — Mich dünkt, diese Worte passen auf die meisten Arbeiten unsers Kotzebue, Ziegler und wie sie alle heißen mögen, — vorzüglich aber auf diese neuesten komischen Versuche.

Immerdar ist das Lustspiel die schwache Seite unserer Literatur gewesen; immer haben ungünstige Verhältnisse aller Art die Ausbildung desselben gehindert, und in unsern Tagen darf es uns wieder leid thun, daß ein so feines Talent, wie das des Contessa, sich nicht ganz mit Begeisterung

und fleißigem Studium der Ausarbeitung wahrer Komödien hingegeben hat; mich dünkt, er hätte Alles, was dazu gehört, wenn er sich die Sache nicht zu leicht machte, und nicht zu sehr in der schon ausgefahrnen Straße bliebe.

Der Wollmarkt,

von

H. Clauren.

Ist der Zuschauer einmal so gleichgültig geworden, daß es ihm im Schauspielhause nur um Zeitvertreib zu thun ist; bedarf er in seiner Unterhaltung nicht mehr der Wahrheit, der Natur und des Witzes; sind ihm grobe Späße recht, Unnatur und Widerspruch erträglich: so mag er sich denn auch auf seine Weise an diesem Produkte ergötzen. Meinen doch in unsern Tagen viele, die sich sogar die Miene der Kenner geben, alle Kritik sei nur dazu erfunden, um ihre unschuldigen Freuden zu stören, und den Kinderglauben ihrer unbegreiflichen Entzückungen irre zu machen; sie setzen voraus, der sogenannte Kritiker quäle sich seine Einwürfe, seinen Tadel nur ab, wenn er gleich selbst eben so hingerissen und gerührt sei, wie sie selber: sie zürnen daher, wenn vernünftige, oder gar überzeugende Gedanken sie selber irre machen und der grobe Lack von ihrem Spielwerke abfällt. Diese Frommen im Lande können es freilich nicht fassen, daß der Gebildete schon aus Instinkt, aus dem einfachsten Gefühle

sich vom Abgeschmackten mit Widerwillen abwendet, daß es nicht nur barbarisch, sondern in einem gewissen Sinne auch unsittlich ist, sich daran ergötzen zu können.

Kritik wäre also bei diesen und ähnlichen Produktionen verschwendet. Nur ist es wohl gut, daß eine Stimme sich zu Zeiten hier und dort gegen sie erhebt, sei es auch mit wenigen Worten, um die Schlafsucht zu stören, die jetzt das Publikum der meisten deutschen Schauspielhäuser befallen zu haben scheint. Es ist auch unnöthig, auf die Unnatur, die groben Widersprüche, den Mangel an Charakter und Zusammenhang, so wie an manchen andern Dingen, die man ehemals an einem Lustspiele für nothwendig hielt, aufmerksam zu machen; denn wer dergleichen bedarf, hat es sich längst selber gesagt, und jene oben bezeichneten Rechtgläubigen, die den Zweifeln als Freudestörern aus dem Wege gehen, bieten uns doch nur ein taubes Ohr.

Wir müssen Herrn Werdy danken, daß er seine unnatürliche Karikatur so edel und leicht nahm, und die Sache, so viel als möglich war, verbesserte. Da wir immer noch keine Theater der Vorstädte haben, sind unsere Schauspieler zu bedauern, daß der Zeitgeist dergleichen Darstellungen von ihnen fodert. Wenn sie oft in solchen Dichtungen auftreten müssen, dürfen wir sie nachher schelten, wenn sie Göthe und Schiller, oder selbst Iffland zu spielen verlernen?

Nützlich ist es vielleicht, daran zu erinnern, daß wir alles das, worüber wir jetzt als Unverständige lachen müssen, vor Jahren als gebildete Zuschauer belachen durften. Des Doctor Goldsmith: She stoops to conquer. „Sie läßt sich herab, um zu siegen," oder „Irrthum an allen Ecken," wurde noch vor weniger als zwanzig Jahren mit großem Beifalle auf unsern Theatern gegeben. Ist die deutsche Bearbeitung gleich keine ganz gelungene, so hat sie doch das Meiste des Originals beibehalten. In diesem Lustspiele finden wir den Irrthum, daß ein junger Mann bei einem Edelmann einkehrt und ihn für einen Wirth hält; wir finden denselben jungen Mann, seiner Geliebten gegenüber, höchst verlegen; der alte Mann, den man für den Gastwirth nimmt, ist jovial und hat Humor, ein verzogenes Muttersöhnchen ist höchst ergötzlich, und Alles ist ziemlich gut motivirt, verwickelt und möglich gemacht, und ich wüßte nicht, was in dieser neuen Parade irgend sein könnte, was wir nicht in der ältern, wahren Komödie besser und auch bei weitem lustiger anträfen. — Aber freilich fehlt diese Erfindung der Apotheke, die fast unbegreiflich den Schwank eröffnet. Beim Engländer finden wir dagegen einen Klubb gemeiner Charaktere im Wirthshause, bei welchem jener ungezogene Landjunker präsidirt: eine Scene, die mit ächt englischer Laune geschrieben ist, die aber der damalige deutsche Bearbeiter ausgelassen

hat, aus Scheu vermuthlich, sie möchte seinen deutschen Landsleuten allzustark sein. Es war auch in jenen Tagen wirklich nicht vorauszusehen, zu welchem wunderbaren Utopien (Schlaraffenland übersetzen es zuweilen unsere groben Vorfahren) das Schiff unserer Bühne in so kurzer Zeit steuern würde.

Von Dancourt hat man ein unterhaltendes Nachspiel, welches Wicherley selbst nach England übertrug: La maison de campagne. Von Besuchen überströmt, faßt ein Bürgerlicher, der auf dem Lande eine Besitzung hat, in der Verzweiflung den Entschluß, sein Haus für ein Gasthaus auszugeben. Leicht und spaßhaft, wie die meisten Arbeiten dieses Lustspieldichters vom zweiten oder dritten Range, aber auch für unsern jetzigen Zustand zu fein, obgleich die Kritiker damals diesen Scherz zu grob und platt, und seines Verfassers, so wie der französischen Bühne unwürdig erklären wollten.

Nach einem Zwischenraume von mehreren Jahren ist auch einmal wieder der Lügner von Goldoni gegeben worden. Aber — armer Goldoni! Ein gewisser Herr Ehrimfeld hat sich die unnütze Mühe gegeben, das leichte, graziöse Gewebe des Italieners in ein recht grobes und gemeines Bauerntuch umzuwirken. Wie man wohl eine Tragödie dadurch parodirt, daß man ihre großen und tragischen Verhältnisse in gemeine und lächerliche umkehrt, so ist dem mir unbekannten Verfasser gelungen, durch Verwandlungen

der heitern Situationen, durch Umstellung der komischen Personen in ehrbare, durch Wegnehmen aller Ironie, die durch Tugend und Moral ersetzt werden soll, eine höchst widrige Parodie des ächten Lustspiels hervorzubringen. Wenn außer dem Lügner auch Florindo, Brighella, die beiden Mädchen, noch mehr aber die beiden Väter komisch sind, und hier dafür alle diese Personen sich ehrbar und steif hinstellen, so kann man wohl sagen, von der Komödie sei kaum etwas übrig geblieben, wenn gleich die Scenen fast alle beibehalten sind. Dafür ist aus dem ruhigen Ottavio ein Eifersüchtiger gemacht, der nur lästig werden kann. Und welche Sprache!

Dieses Lustspiel, welches man zu Goldoni's Meisterstücken rechnen muß, behält nur Wahrheit und Inhalt, wenn die Scene in Venedig, wie diese Stadt ehemals war, spielt. Die Masken dürfen nicht fehlen. Der Vater, Pantalon, muß auch im Schmerz possirlich bleiben: diese Rührung, ja selbst die Würde des rechtlichen, schwer verletzten Mannes verträgt sich recht gut mit dem Komischen, und eine solche Aufgabe zu lösen, ist eben der schönste Beruf eines talentvollen Schauspielers.

Der Doktor muß im Gegentheil eigennützig, breit und grob sein. Nur dadurch, daß die Mädchen ganz gewöhnliche, fast geringe Geschöpfe sind, ist das ganze Stück mög-

lich. Florindo's Zaghaftigkeit darf lächerlich, selbst läppisch seyn, um den Kontrast zu erhöhen und die komischen Situationen hervorzubringen. Der bescheidene Liebhaber Ottavio, der vornehme Mann von Erziehung, steht dann ruhig und gebildet zwischen dem Unverschämten und dem Verschüchterten.

Wenn man gute italienische Schauspieler dergleichen darstellen sieht, so erfährt man, wie es gemeint ist. Diese Umstümperung ist weder deutsch noch italienisch, und es wäre zu wünschen, das Theater versuchte das Original mit einigen Abkürzungen und mit den Masken zu geben. Dann müßte aber das Spiel Aller auch zugleich leichter und präciser seyn.

Dies Lustspiel ist schon alt, und, wie man sagt, von Lope zuerst bearbeitet. Dieses spanische Original habe ich nie gesehen. Das Stück, welches Pierre Corneille nach dem Spanier bearbeitet hat (Le Menteur), ist bekannt. Hier geht Alles edler, romantischer und adeliger zu. Die Sache ist verständig und großartig gehalten; doch ist zu vermuthen, daß der Franzose vieles weggelassen hat, was er nicht brauchen konnte. Die unvergleichliche Scene der Erzählung, in der Schrank und Repetiruhr und Pistole so trefflich figuriren, findet sich auch hier. Hat aber Goldoni wirklich nur ungefähr so viel vorgefunden, so verdient er

um so mehr Lob, daß er seinen Stoff so leicht und eigenthümlich hat auseinander wickeln können, diese Episoden geschickt einweben, und Alles durch leichten Scherz, biegsame Sprache verbinden, und mit einer Moral schließen, die eben um so besser wirkt, weil sie nicht schwer drückend, oder mit anmaßlicher Sentimentalität sich ankündigt. Gozzi, Goldoni's Gegner, hatte es hauptsächlich immer mit der verkehrten, weichlichen Moral oder Unmoral des geschwätzigen Dichters zu thun. Dies Kapitel auseinander zu führen, in wie fern er Recht oder Unrecht haben mag, ist hier zu weitläufig; auch ist ein deutsches Publikum in diesem Punkt hartfühlig, wie die lange, stets aufgemunterte Laufbahn seines schreibseligsten Bühnendichters beweiset.

Goldoni hat sich überhaupt seiner deutschen Bearbeiter von jeher nicht so allerdings zu erfreuen gehabt. Selbst Gotter, gewiß der geistreichste von allen, hat ihn schwerfälliger gemacht. Am schwierigsten ist es, den naiven venetianischen Dialekt in der Rolle des Pantalon, oder der geringen weiblichen und andern Figuren, zu ersetzen. Kommt denn noch der leichte Ton von Bergamo und der breite von Bologna hinzu, um mit dem florentinischen zu kontrastiren, so wird schon dadurch, daß der deutsche Bearbeiter alle diese bedeutenden Nüancen völlig aufgeben muß, ganz von selbst ein von dem originalen Lustspiel durchaus verschiedenes Stück.

Gotter besaß die Grazie der Sprache, und diese war einem Schletter, selbst einem Bock, welche die damalige Saal'sche Uebersetzung bei ihren Arbeiten zum Grunde legten, ziemlich fremd. Man sieht gleich aus den Titeln selbst, wie sie noch, außer dem einfachen Lustspiel, dem geschwätzigen Goldoni eine Art von satirischer Moral beimischen, die ihm fremd ist. „Sind die Verliebten nicht Kinder?" statt der Verliebten; — „Die Holländer, oder was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht?" „Der seltsame Zufall, oder geschwind, eh' es jemand erfährt." Prof. Mayer, der die Lebensbeschreibung des berühmten Schröder in zwei Bänden herausgegeben hat, ein Buch, aus welchem Schauspielliebhaber, vorzüglich aber Schauspieler, unendlich viel lernen können, wenn sie nur wollen, sagt vom letztgenannten vortrefflichen Lustspiel, die Bock'sche Veränderung sei das Muster einer Umarbeitung, sowohl was Ton, als die Art und Weise betreffe, es zu nationalisiren. Ich unterschreibe gern viele Urtheile dieses Buches, in welchem man auf so manchen Seiten den wahren Kenner vernimmt, der nicht nicht nur Ein Theater, sondern Viele, fast alle in Europa, und nicht bloß als Dilettant gesehen, sondern geprüft und genau beobachtet hat. Aber jene Umarbeitung des Un curioso accidente möchte ich dennoch eine verfehlte nennen. Die beschränkte Handlung ist durch längern Dialog

ausgesponnen, da das Originalstück selbst schon etwas zu lang ist, und die Zusätze, die Sprichwörtlichkeiten, die Lokalitäten und derben Deutschheiten erdrücken die Anmuth dieses Lustspiels. Der Bearbeiter schrieb in einer Zeit, wo ein gewisser herzlicher, oder wie man ihn damals nannte, herziger Ton in Deutschland aufgekommen war, der, weil er einen großen Dichter kleidete, nun von Jedermann nachgelallt wurde, so daß man diesen Dialekt einer seltsamen Deutschheit auch da anwendete, wo er der Sache am ungeziemendsten war.

Ich weiß recht gut, daß man jene alte Uebersetzung des Saal, die in den Sechzigern in eilf Bänden in Leipzig erschien, damals in allen kritischen Blättern herabgesetzt, und daß sie noch jetzt im schlimmsten Rufe steht: ich gestehe aber, nicht einzusehen, wie Goldoni, wenn er einmal übersetzt werden soll, in deutscher Mundart viel anders sprechen könnte, wenn ich jene, jetzt veralteten Kompliments-Formen der Anstandssprache herausnehme. Für den Schauspieler ist Saal's Sprache ohne Zweifel die bequemste und mundgerechteste, sie kommt (die Dialekte und die italienische Grazie abgerechnet) dem Original am nächsten, und so wäre es wohl gut, gerade den Curioso accidente, „den seltsamen Zufall,“ eines der feinsten und besten Lustspiele Goldoni's, einmal auf hiesigem Theater nach jener alten verrufenen

Uebersetzung (mit einigen Aenderungen und Auslassungen zu versuchen, ohne auf jene gerühmte Bock'sche Verbesserung Rücksicht zu nehmen, der wir jetzt wohl auf jeden Fall entwachsen sind. — —

Wie sich denn die Extreme oft berühren, so hat es sich auch gefügt, daß das deutsche Epos unsers Dichters durch Hrn. Töpfer ist auf das Theater geführt worden.

Man möchte sich eher darüber verwundern, daß dies nicht schon längst, als daß es überall geschehen sei, besonders da die Sache, wie der Erfolg ausweiset, so unendlich leicht ist, daß sich nach dem Erscheinen fast Jedermann nur hinsetzen, und die Hexameter in Jamben auflösen durfte, um auch die Bühne und deren Freunde an der Herrlichkeit des Werkes und seiner Bewunderung Theil nehmen zu lassen. Gewiß wäre dies auch geschehen, wenn im Jahr 1800 unser Theater nicht ein ganz anderes gewesen wäre, als das jetzige.

Es mußte erst die neuern Revolutionen erleben, die es gegen Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten so tolerant, und eben darum, nach Gelegenheit, gegen das Vortreffliche so unduldsam gemacht haben, um ein Schauspiel aufzunehmen, das eigentlich, so wie es da liegt, gar keine Handlung vorträgt, denn es ist fast nichts anders, als wenn das epische Gedicht geradezu von einer etwas unleserlichen

Hand abgeschrieben wäre. Eben so, wie dieses, fängt das Schauspiel an, eben so endigt es; man vernimmt oft die nämlichen Worte, nichts ist hinzu erfunden, sondern manches, sogar selbst dramatisch charakteristische, weggelassen, und das Auffallendste der Umarbeitung besteht nur darin, daß der Geistliche, vorzüglich aber der Apotheker, als durchaus müßige und überflüssige Personen auftreten, die weder etwas Ernstes, noch Spaßhaftes zu sagen wissen. Warum der Doktor es so pleonastisch ein idyllisches Familien-Gemälde nennt, ist nicht so recht zu begreifen, wenn er nicht durch den Titel vielleicht allen Argwohn einer Handlung oder eines dramatischen Stücks in uns vernichten will: denn daß ihm dies „bildchenartige Gemälde" nur so unachtsam, wie etwa der Ausdruck „theatralisches Theaterstück" entfahren sein sollte, ist nicht anzunehmen; obgleich sich auch dies entschuldigen ließe, denn wie viele Theaterstücke haben wir nicht heut zu Tage, die nicht im mindesten theatralisch sind?

Also mit dem Autor keinen Streit darüber, daß sein Drama so wenig dramatisch ist, daß er die Nebenfiguren nicht zu Episoden gebraucht hat, daß der Apotheker nicht schärfer, als im Originale auftritt, wozu schon die Verpflanzung auf die Bühne von selbst führen mußte, wenn der Autor seines Stoffes nur irgend mächtig war. Es könnte

vielleicht auch der idyllischen Unschuld schaden, wenn der Vater etwas mehr Verstand hätte, und nicht jeden Zank so aus dem Blauen holte und die Versöhnung eben so oft wie in Zerstreutheit erfolgte. Der große, bewegte Hintergrund, auf welchem Göthe's Meisterwerk schwebt, hätte dem ächten Dichter auch Stoff genug geboten, um, wenn er diesen und jenen Vorfall in den Vorgrund zog, zu rühren und zu erschüttern, so wie herrliche Gedanken zu entfalten, die besonders in unsern Tagen der Verwirrung gesagt und kräftig wiederholt werden sollten. Auch wegen der verkümmerten Dorothea soll der Bildchenmaler nicht in Anspruch genommen werden, daß diese herrliche Erscheinung hier fast zum Nichts Verschwindet, und daß man von der Heldin keine That wahrnimmt, als wie sie Wäsche ausspreitet. Idyllisch vielleicht, schwerlich dramatisch, noch weniger heroisch. Ein Poet hätte sich wohl erdreistet, sie irgend etwas vor den Augen der Zuschauer thun zu lassen, was der Schilderung, die der patriarchalische Schulze von ihr entwirft, entspräche. Aber ein ächter Dichter, der Muth genug in sich spürte, als Hektor dem Achilles gegenüber zu treten, hätte doch vielleicht bei dem Anblick des Götterkindes, in Hephästos Rüstung glänzend, die Flucht ergriffen, und wir hätten auch nach einigen zwanzig Jahren noch kein Drama aus diesem allbekannten, geliebten Gedichte erhalten, welches die meisten

Deutschen auswendig wissen, oder doch wissen sollten. Und so möchte man dem Bühnen-Schriftsteller noch dafür danken, daß seine Arbeit wenigstens keine Parodie, keine Satire geworden ist, sondern sich nur ganz unschuldig neben seinem großen Vorbilde hinbewegt.

Lear,

Tragödie

von

Shakspeare.

Wenn diese Tragödie und Macbeth und Hamlet die merkwürdigsten, größten und unergründlichsten Schöpfungen der neuern tragischen Kunst sind, so ist unter diesen wieder das Leben des brittischen Königs, wenn auch nicht das geheimnißvollste, doch gewiß das erschütterndste Werk. Noch niemals hat die tragische Muse auf so ungeheure, so furchtbare Weise das Schicksal entfaltet und das Leben dargestellt; es ist wirklich, als sähe man die ganze Welt und alle Kräfte derselben zusammenbrechen, und alle Schönheit, Liebe, Tugend und Leben einer allgemeinen Zertrümmerung, dem alten Chaos entgegeneilen.

Mit der Schuld muß die Unschuld fallen, mit dem Laster das Schöne, der ungeheuerste Wahnsinn springt aus der Uebereilung und der gesteigerten Leidenschaft, wie ein gewappneter Riese, hervor, das Furchtbare und das Aber=

witzige, der tiefste Schmerz und die Fratze berühren sich nicht nur, sondern sie werden durch das seltsamste und doch verständlichste Räthsel eins und dasselbe, und das Menschenherz, das von dieser wundersamsten Schöpfung nicht auf eine mehr als gewaltige Art erschüttert wird, muß entweder sehr stark und tapfer, oder von eiskalter Gefühllosigkeit umschlossen seyn.

Erwägt man, was der Dichter alles in einem kurzen Zeitraum von drei Stunden in Thätigkeit setzt, welche Gefühle und Rührungen er anklingen läßt, welche große, fast unübersehbare Masse der verschiedenartigsten und tiefsten Gedanken er vorüberführt, wie viel Raum ihm noch zu Witz und Scherz übrig bleibt, welche Erschütterungen er selbst erlebt haben muß, um so innig vertraut von allen diesen Schrecknissen sprechen zu können, und wie er dennoch in diesem Wirbelwinde aller Leidenschaften in dieses scheinbare Chaos der Verzweiflung Licht und Ordnung mit so sicherer Hand wirft, mit welchem milden, lächelnden Blick er alle diese Geister und Gespenster beherrscht: so ist es wohl schwer, das Maß unserer Bewunderung eines solchen Genius nur irgend anzeigen oder gar beschränken zu wollen; denn dem Sinne, der ganz in dieser Schöpfung aufgeht, entschwindet alle übrige Größe, und das beseligende Gefühl, daß wir als Menschen im Verständniß der Herrlichkeit Theil an ihr ha-

ben, erfüllt, nach überstandenen Schmerzen, den ganzen Raum unseres Wesens mit beruhigender Kraft.

Ueber das Gedicht selbst genügend zu sprechen, dazu wird ein Raum erfodert, den diese Blätter nicht gewähren können. Auch kann es nur im Zusammenhange mit den übrigen Werken des Meisters geschehen, darum erlaube man mir hier einige flüchtige Betrachtungen oder Anmerkungen. Der Zuschauer oder Leser kann sich auch, indem er auf so große Art erschüttert wird, des Verständnisses hier am wenigsten erwehren; bleibt ihm gleich manches Einzelne räthselhaft stehen, so wird er dennoch durch die Wirkung, die ihn ergreift, in jene überirdische Region entrückt, wo ihm die Idee entgegen kommt.

Die Darstellung des Gedichts kann man wohl, mit billigen Einschränkungen, eine gelungene nennen. Genie, ungewöhnliches Talent, jene Erhabenheit, die durch sich selbst das Uebermenschliche darstellt, kann sich Niemand geben: dergleichen zu fodern, besonders wenn man die Bedingungen einer jeden Hervorbringung nicht als Kenner zu würdigen weiß, ist höchst unbillig, ja es kann zu Zeiten wahre Grausamkeit sein. Jene fliegende Hitze, oder vornehme, wegwerfende Manier, die Alles tadelt, die niemals mit bereitwilliger Gutmüthigkeit der Täuschung und dem Anerkennen entgegen geht, ist der Barbarei verwandter, als sie sich

selber wird eingestehen wollen. Soll der Lear mit allen seinen Personen und unzähligen Bedingnissen nur ganz vortrefflich dargestellt werden, so muß das deutsche Theater, noch mehr aber das englische, auf dieses Werk, ja wohl auf alle des großen Dichters Verzicht leisten. Auch bei der Gesellschaft des Dichters wird im Jahr 1608 Manches gefehlt haben, Manches schwach gewesen sein, so sehr ich auch überzeugt bin, daß die Theaterkunst damals in London auf einem hohen, vielleicht auf dem höchsten Punkte der neuern Zeiten stand. Es ist aber nicht nur Gewinn, es ist eine Nothwendigkeit, die Gedichte des Britten von Zeit zu Zeit wieder in der Darstellung zu versuchen, weil sie den frühesten und sichersten Grund unseres neueren Theaters ausmachen, weil unsere neueste Zeit nur von ihnen, so wie die griechische vom Homer, anhebt.

Es ist erfreulich und beweiset für die menschliche Natur, daß nach allen Verirrungen unserer Tage der Sinn für Shakspeare bei der Menge noch nicht erstorben, ja kaum gelähmt ist. Mag die Begier, ihn zu fassen, nicht so scharf, wie in den siebenziger Jahren sein, so müssen wir doch gestehen, daß unsre Einsicht vielseitiger geworden ist, daß uns gewisse arme Beschränkungen dieser einzigen Dichtungen nicht mehr so nothwendig dünken, als es damals selbst die Ausgezeichneten fanden. Das hiesige Theater verdient das

Lob, daß es vielleicht das Erste und bis jetzt das Einzige in Deutschland, selbst in dem neuen England ist, welches versucht hat, diese Schauspiele unverkürzt und unverändert zu geben. (Ich sage vielleicht, denn ich kenne die Bearbeitung nicht, nach welcher der Lear in Berlin gespielt wird.) Die frühere Bearbeitung von Schröder und Bock konnte dem Freunde des Dichters und dem Kenner noch weniger genügen; die englische des Tate, die man lange in London beibehalten hat, ist durchaus thöricht, und entstellt die Tragödie, vorzüglich durch die lächerlichen Liebesscenen, die der Cornelia und dem Edgar gegeben sind, die sich in der Wüste wieder finden.

Die Aufführung hier war aber deswegen eine gelungene zu nennen, weil alle Mitspielenden, oder die meisten, von der Größe der Aufgabe durchdrungen waren, und alle Kräfte anstrengten, um sie würdig zu lösen. Da die Schauspieler bei einer so großen Anstrengung ihrer Kräfte, so wie Maler und Bildhauer bei den Kunstausstellungen, gewissermaßen ein Anerkennen, oder einen zurechtweisenden Tadel fodern können, wenn einmal über diese Theater-Erscheinung gesprochen wird, so werde ich hier einige Betrachtungen über das Spiel, aber auch nur hingeworfen, folgen lassen, weil man nach einer ersten Aufführung nicht mehr geben kann, oder die genauere Auseinandersetzung zu weit führen dürfte.

Herr Hellwig entwickelte als Lear eine Kraft und Mannigfaltigkeit der Geberden, die mich erfreulich überraschte; er war so ganz in seiner Rolle aufgegangen, daß man das Individuum des Schauspielers vergaß: ein Lob, was man in unsern Tagen nur selten den Künstlern, wenn man aufrichtig bleiben will, gewähren kann. Seine Kraft verließ ihn nie, wenn er sie auch zuweilen mehr steigern konnte. Am furchtbarsten war die Scene des vierten Actes. Das meiste im ersten trefflich, vorzüglich der Schluß. Die Riesengestalt des Königs erschien immerdar würdig. Dieser starke Mann ist es, dieser unbezwingliche, an dem Gram, Verzweiflung, Wahnsinn und Schmerzen aller Art lange zu zehren haben, bevor sie ihn völlig überwältigen und er endlich mit ganz gebrochenem Herzen seinem Schicksal unterliegt. —

Wie wunderbar benutzt Shakspeare die größten Ausbrüche der Leidenschaft, ja des Wahnsinns und der Raserei, um seinen Personen in diesen Zuständen die erhabensten Wahrheiten, die tiefsinnigsten Gedanken in den Mund zu legen. Die Art, diese zu sprechen, ohne daß der Gedanke, oder die Erschütterung der Leidenschaft darunter leide, ist eine Kunst, die wohl studirt und gefühlt sein will. Hier war es auch, wo, ungeachtet aller löblichen Bestrebungen, der Schauspieler noch manches zu wünschen übrig ließ. Nach

der letzten, riesenhaften Anstrengung, in welcher er Cordelia in den Armen herbeiträgt, muß er auch wohl noch schneller und gewaltsamer zusammenbrechen. Schön war das Erwachen vom Wahnsinn, trefflich die Art, mit der er den verstellten Wahnwitzigen betrachtete; aber auch hier konnte vielleicht seine ganze Darstellung, vom Augenblick der Erscheinung des Nackten noch eine plötzlichere Umwendung nehmen, weil diese unvermuthete, entsetzende Figur ihn fast zwingt, in einen ähnlichen Ton des Aberwitzes einzustimmen.

Ungefähr von 1770 bis 1790 kann man als die goldene Zeit unserer Schauspieler bezeichnen. Schröder war damals in seiner entwickelten Kraft und unternahm die Darstellung der verschiedensten Rollen; mit jeder Schwierigkeit wuchs seine Kunst; er brachte den Hamlet, Othello, Macbeth, Lear bald nach einander auf die Bühne; er war vom Götz von Berlichingen begeistert, Clavigo erschien, die seltsamen Compositionen von Lenz zogen ihn an, und derselbe mächtige Anstoß, der damals unserer Literatur einen ganz neuen und merkwürdigen Umschwung gab, theilte auch den Schauspielern und dem Publikum einen frischen Enthusiasmus, ein kräftiges, großartiges, wenn auch zuweilen ungebildetes, Wollen mit. Diese Jahre, von 1773, in welchen Göthe zuerst als Schriftsteller auftrat, werden in der Ge-

schichte unserer Literatur immer die merkwürdigsten bleiben; ich erinnere mich nicht, schon irgendwo die Darstellung dieser geistigen Erneuung auf die gehörige Weise gezeichnet oder gewürdigt gelesen zu haben. In jenen Tagen selbst waren die Partheien zu aufgeregt, um den großen Gegenstand gehörig vertheidigen oder bestreiten zu können. In diesen Jahren geschah durch die That, was Lessing viel früher schon als seinen herzlichen Wunsch ausgesprochen hatte, daß man den Tragödien der Franzosen den Rücken wendete und sich mit den großen Erscheinungen der englischen Bühne befreundete. Dazumal, obgleich Eckhof im Anfang dieser Periode starb, wurde das Theaterspiel, hauptsächlich durch Schröder, festgestellt, welches wir das deutsche nennen müssen: die wahre Recitation, das ächte Sprechen, im Lustspiel, wie in der Tragödie, welches jenen monotonen, sich immer wiederholenden Tonfall nicht kennt, der in dieser scheinbar künstlichen Deklamation sie in falschen, übeltönenden Gesang verwandelt; diese Rede steht dem schwülstigen Aufblasen und Festhalten einzelner Worte und Phrasen, ohne welche die französische Tragödie nicht fertig werden kann, eben so fern, als jener klappernden, gemeinen Nüchternheit, durch welche uns so manche deutsche mißrathene Schauspieler verletzen. Gewiß die schwerste Aufgabe, immer nur zu sprechen, und doch der Sache an-

gemessen, stets würdig, ausdrucksvoll, in jedem Seufzer, im leisesten, wie im stärksten Tone des Gefühls, die Dichtung, die Leidenschaft reden zu lassen. Die Deklamation, auch die blendendste, ist bei weitem leichter zu erschwingen. Dies Kämpfen eines gewissen Sing-Sangs mit der ächten Sprechweise, indem bald dieses, bald jenes auf eine Zeit den Sieg davon trug, ist die Geschichte aller neuern Theater. Baron, wie Garrick, wurden dadurch berühmt, daß sie auf mehrere Jahre den falschen Gesang verbannten und die Natur wieder einführten. Und immer wieder, um nur das Geringe und Nüchterne zu vermeiden, welches freilich höchst widerlich ist, fallen große Talente auf diesen Gesang, auf jenes Aufbauschen des Tones zurück, um Zärtlichkeit, Würde, Schmerz oder Verzweiflung ausdrücken zu können. Jener falsche Gesang herrscht auch jetzt auf unserm deutschen Theater fast allenthalben, und die meisten Schauspieler wissen wirklich nicht mehr, wie sie Verse anders, als mit diesem unangenehmen Tonfall, vortragen sollen.

In jener oben bezeichneten trefflichen Zeit verwarf man aber mit dem französischen Trauerspiele und seiner Manier es darzustellen, nicht die feinen und ergötzlichen Lustspiele derselben Nation. Die komischen Schauspieler in Deutschland, Frankreich, Italien und England haben sich auch immer näher gestanden, als die tragischen: die Noth-

wendigkeit, Charaktere zu erschaffen und Lachen zu erregen, zwingt sie, der Natur und Wahrheit getreu zu bleiben. Diese Vermischung des englischen und französischen Theaters bewahrte vor zu großer Einseitigkeit und hemmte jene falsche Hitze etwas, die überstürzend in mehr oder minder geistreichen Nachahmungen sich oft so weit vergaß, daß schwache Talente den Lear und Hamlet noch überbieten wollten, oder in wilder Verwirrung ein Cento von Shakspear'schen Effekten aus allen seinen Schauspielen zusammen würfelten, zum Entsetzen der Nüchternen, die dann oft in blöder Angst Racine und Aristoteles und die sogenannte Regel als schützende Gottheit anriefen, deren Dienst die neuere Schule auf immer vernichten wollte.

Mit Schröder zugleich war Reinicke mit Recht berühmt, auch Brockmann und Borchers; manches herrliche Talent, von großen Vorbildern auf die rechte Art begeistert und geführt, gedieh; Fleck's Kraft entwickelte sich in der Bestrebung, Shakspeare zu fassen, und später, Schiller zu verherrlichen. Iffland, der sich schon wieder der französischen Art annäherte, hat durch Beispiel und Lehre jenen großen, ächten Styl der deutschen Darstellungsweise zuerst wieder verdunkelt, und Künstelei, Zufälligkeit, ausgerechneten Scharfsinn nur zu oft an die Stelle der Wahrheit und Natur gesetzt.

Dies, als Neuigkeit, riß auch wieder hin, und wurde, weil es leichter zu erreichen steht, nachgeahmt. Bemerken, künsteln kann Jeder, schaffende Phantasie haben nur Wenige, und diese war es auch, die Iffland fehlte. Darum war er in manchen Rollen des Lustspiels trefflich, in einigen musterhaft; aber in der Tragödie, wo keine Nachahmung statt findet, wo der Schauspieler Alles aus seiner Phantasie nehmen muß, konnte man ihn ohnmächtig nennen, wenn man unbefangen war, und Schröder oder andere große Schauspieler gesehen hatte. Sein Lear war beinahe komisch, so bestrebte er sich, ihn aus Zufälligkeiten, die lieber fehlen durften, Künsteleien, die nur störten, aufzubauen. Von Shakspeare's Geist und Absicht blieb gar nichts übrig.

Die Foderung wäre eine ungerechte, daß alle Talente eine Rolle auf dieselbe Art spielen sollten. Shakspeare hat seine Charaktere auch so vieldeutig angelegt und so reich ausgestattet, daß es schon Gewinn ist, wenn ein Schauspieler nur eine Seite richtig auffaßt: er wird immer noch Ruhm davon tragen, wenn er auch Vieles im großen Dichter nicht vernommen hat. Und wer möchte zu behaupten wagen: er könne und werde den Shakspeare ganz ergründen und erschöpfen? Hat doch der Schauspieler Gelegenheit, selbst hie und da einen Zug zu erleuchten, ein Wort zu ver-

deutlichen, was der Dichter selbst vielleicht nicht ganz so beachtet hatte. Aber die arme Gebrechlichkeit, die schwächliche Blödigkeit, mit welcher Iffland diesen Charakter erläutern wollte, war ganz zu verwerfen, weil sie der Wahrheit und der Absicht des Dichters völlig widerspricht, und überhaupt dem Wesen der theatralischen Darstellung durchaus fremd und ungeziemend ist. Ein solcher Lear wird ein verzerrtes und widriges Leidenspiel.

Unser Darsteller hebt vorzüglich die Kraft heraus, und zeigt wohl zu wenig die Schwäche des Greises: in der letzten Scene besonders war eine gewisse schwankende Verlegenheit sichtbar. Auch der stärkste Greis kann sich nicht so rüstig vom Boden erheben. Herr Hellwig verdient das Lob, daß er niemals deklamirt. Hüte er sich vor dem Gegentheil, dem geringen, oder nüchternen Ton. Jedermann muß anerkennen, wie viel er in dieser Rolle, die so ungeheure Anfoderungen macht, geleistet hat, wie Vieles ihm gelungen ist. Noch einige solche Studien, in die der Schauspieler sich mit dieser Liebe versenkt, und es ist keine Frage, daß er einen viel bedeutendern Platz erringen kann, als auf welchem wir ihn jetzt wahrnehmen. Er hat durch die That bewiesen, daß es ihm an den Mitteln nicht fehlt.

Fleck hob mehr auf eine wahrhaft wunderbare Weise den Humor heraus, ohne welchen Shakspeare keinen einzi-

gen seiner tragischen Charaktere gelassen hat. Diese sonderbare Kühnheit, die den meisten Schauspielern abgeht, weil sie es ohne Beruf freilich nicht wagen dürfen, einen Anklang des Komischen mit dem Ernst zu verbinden, und selbst in die Töne der Verzweiflung und des tiefsten Schmerzes eine gewisse Kindlichkeit, Naivetät, wunderlichen Widerspruch mit sich selbst, oder man nenne es, wie man wolle, hineinzuwerfen, dieses seltsame Talent war Flecks Größe und ihm, ohne Anstrengung, das natürlichste. Es ist nicht zu beschreiben, was durch diese Gabe sein Macbeth in vielen Stellen, und eben so sein Othello, oder Lear gewannen. Alle jene sonderbaren Reden und Uebertreibungen, die ja auch oft genug die englische schwache Kritik angemerkt und bedauert hat, wurden durch Flecks poetische Kraft eben so viele Schönheiten: das erschütterte eben, was manchem dürftig oder überflüssig schien, und dieser merkwürdige Mann hätte mit Sicherheit den ungefälschten, ganzen Text des großen Dichters brauchen und uns mehr, wie alle englischen Kommentatoren, jene Stellen erläutern können, die auch ein Garrick nicht beachtete, oder anstößig fand, der sich überhaupt, in seinen Umarbeitungen wenigstens, nicht als der Künstler zeigt, der seinen verehrten Bühnenvorfahr hinlänglich verstand.

Reinicke, den ich nicht gesehen habe, mochte vielleicht

mehr das Herzliche, Edle und Rührende der Rolle herausheben. Alle Kenner stimmen darin überein, daß er groß und unverbesserlich in ihr erschien.

Meyer sagt in seinem Werke, daß man über Schröders Lear allein ein eigenes Buch schreiben könne, wenn man ihm wolle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich glaube es gern, denn wer könnte wohl die schaffende Phantasie dieses Mannes, seine Kunst, die immerdar mit der Natur Hand in Hand ging, ergründen? Er hat es ja bewiesen, daß der Schauspieler sich in seinem Gebiete als der größte Dichter bewegen könne. Alles, was Schröder that, zeigte von großem Verstande und tiefer Einsicht, und dadurch konnte er das verwirklichen, was ihm der Schatz der reichsten Phantasie darbot, und durch die Kunst vermochte er es, die Natur zu besiegen, die ihn, für die Tragödie besonders, nicht günstig ausgestattet hatte. Denn so edel seine Physiognomie war, so war doch sein Auge matt und sein Organ mangelhaft.

Wüßte ich nur Alles das, was ich zu seinem unbedingten Lobe als Schauspieler sagen muß, mit seiner Art und Weise zu reimen, wie er die Werke seines bewunderten Shakspeare für Deutschland bearbeitete. Es giebt freilich eine Tyrannei des Publikums, der sich auch der größte und beliebteste Künstler nur vergeblich widersetzen wird; aber

Schröder weicht oft von seinem Autor ab, wo diese Rücksicht ihn nicht dazu zwingt. Es ist daher an diesem großen Manne merkwürdig und lehrreich, wie er mit seinem tiefen Verständniß, mit seiner Schöpferkraft, die den Dichter verklärte und verherrlichte, ihm doch nur bis zu einer gewissen Weite folgen konnte, dort den Glauben an ihn verlor und zaghaft umkehrte, um im Gediegensten und Nothwendigsten auch nur einen Dichter zu finden, der schwach oder eigensinnig ist, dessen Schwächen aber auch so, fast unbewußt, schöne einzelne Stellen entfallen. So furchtbar die Gewitterscenen sind, die die menschliche Natur zu erschöpfen scheinen, so ist dennoch der Auftritt im kleinen Zimmer, wo der entkräftete Lear phantasirt, der Narr einstimmt, und der verstellte Edgar sich durch Unsinn trösten will, im Zusammenhange noch ungeheurer, es ist — man hört ein ganzes Chor

Von hunderttausend Narren sprechen —

Und dieser Aberwitz dringt durch seinen Schmerz in die tiefste Seele, hier ist der höchste und schwindelndste Punkt des Schauspiels. Diese Scene konnte Schröder als solche nicht gebrauchen, aber vorher, und vorzüglich gegen den Schluß, nimmt er fast alle Reden auf, die hier der König spricht. Und der große Menschenkenner bedachte nicht, daß nach allen Schmerzen, nach allem Toben und Fluchen sich nun endlich die er-

schöpfte Natur durch wirklichen Wahnsinn hilft und rettet. Dieser und der Schlaf machen eine Epoche im Leben Lear's; die mordende Spitze des Grams ist abgebrochen, er ist irre, und faselt und spricht weise, tiefsinnige Gedanken aus; sein früherer Schmerz fliegt nur von Zeit zu Zeit wie ein Schatten über sein beruhigtes Gemüth. Nach dem zweiten Schlaf, aus welchem wir ihn erwachen sehn, ist er schwach und kindisch, die Naturkraft ist erschöpft, und wenn er noch leben soll, wird er dem Blödsinne nahe stehn. Einmal noch erhebt sich der Riese, als sie sein Kind ermorden wollen; er kann sie nicht retten, trägt sie aber selbst herbei, und nun, in einer kurzen Scene, sehen wir noch einmal in wenigen Reden das frühere Leiden, die ganze Furie des Schmerzes, kindische Freude, da er Cordelien erwacht glaubt, das Unbewußte des blöden Alters, und endlich das sanfte Auslöschen des Dochtes, dem nach dem letzten Schmerz, nach dem ganz gebrochenen Herzen kein Oel des Lebens mehr zufließen kann.

Dies ist in kurzer Andeutung die naturgemäße, nothwendige Aufeinanderfolge von Lear's Gram, Verzweiflung, Wahnsinn und Tod. Jene Umstellungen stören ohne Zweifel den Sinn des Gemäldes, und wie viel Kunst hat Schröder anwenden müssen, um diese Unnatürlichkeit wieder in Natur zu verwandeln. Beim Shakspeare können die Schauspieler dergleichen organische Verletzungen immer nur auf

gewisse Weise wieder gut machen: ihre täuschende Kraft kann den gewöhnlichen Zuschauer blenden und befriedigen, wer aber mit dem Dichter völlig einverstanden ist, dem wird dergleichen so schmerzhaft fallen, als wollte man aus dem Tyrannos einige Reden in den Oedipus Coloneus versetzen. — Und doch beharren unsere Veränderer Shakspeare's immer noch auf diesem Wege, wenn sie es nicht noch schlimmer machen. Und die Engländer sind hierin noch weiter zurück, als die Deutschen.

Es ist nichts leichter, als, um die Veränderungen des Theaters zu vermeiden, verschiedene Scenen Shakspeare's in eine zu ziehen, manches Vorfallende erzählen zu lassen, und dergleichen mehr, was auch zu allen Zeiten den Verbesserern zu Gebote gestanden hat. Wäre Shakspeare ein so schwacher Dichter, daß er die Mannigfaltigkeit seiner Scenen nur so aus Zerstreutheit, oder um wieder ein Blatt zu füllen, vorführte, so wäre es auch an der Ordnung, ihn auf diese bequeme Art zurecht zu weisen. Kann mit irgend einer Wahrscheinlichkeit die Dekoration stehen bleiben, wenn die Sprechenden abgegangen sind, so lasse man sie; ist es völlig unmöglich, so verwandle man. Lassen wir uns diese Umänderungen der Scene, von der der Britte nichts wußte, doch so mancher armseligen Effekte wegen gefallen: warum denn nicht auch, um einem großen Geiste nicht die Folge

seiner Gedanken zu unterbrechen, welche er für eine nothwendige hielt, um sich uns gerade auf diese Weise mitzutheilen? Will man strenge sein, und eine gewisse prosaische Wahrheit fodern, so dürfte dies Verschwinden und Erscheinen der Dekoration wohl nur in Zauberstücken statt finden: da wir sie uns aber einmal auch in bürgerlichen Familiengemälden gern gefallen lassen, da unser Auge einmal daran gewöhnt ist, was thut denn es einem vernünftigen Wesen, wenn dies Umändern zwei oder drei Mal mehr geschieht, als in Schauspielen, die nur wenige Handlung und sehr oft noch weniger Gedanken vortragen? Nur kehre man sich freilich nicht an die Ueberschriften, die alle erst von den Editoren Shakspeare's hinzugefügt sind, denn sonst möchten vielleicht in manchem Schauspiel mehr als hundert Scenenverwandlungen aufzuzählen sein. Ich gebe auch zu, daß, wenn Shakspeare in unsern Tagen leben könnte, und er sich die offenbare schlechtere Einrichtung des Theaters gefallen lassen müßte, er seine Stücke anders stellen würde, daß er selbst Vieles zu seinem Vortheile würde zu gebrauchen wissen: aber seine großen Meisterstücke, wie wir sie jetzt einmal besitzen, werden gestört, oder verdorben, wenn die Zufälligkeit, oder die Mängel unserer Bühne uns so wichtig und unerläßlich sind, daß wir ihnen die geistigen Schönheiten und den Sinn der Gedichte opfern. Der Verständige wird doch

sich lieber eine Ungeschicklichkeit, oder kleinere Unwahrscheinlichkeit gefallen lassen, als jenes gewaltthätige Auseinanderreißen von Gefühlen, Gedanken und Uebergängen, oder das Wegnehmen von Ruhepunkten, die der weise Dichter alle mit Ueberlegung einführte, um uns auch das höchste Entzücken so zu geben, welches die dramatische Kunst nur erschaffen kann. Dem Kenner wäre es ohne Zweifel am liebsten, diese Werke auf einem verständig eingerichteten Theater ohne alle Dekorationen zu sehen, und erst dann würden wir ihre ganze Bühnenbedeutung verstehen, wenn wir uns einmal eine der seinigen ähnliche Scene wieder herstellten. Ist die Einrichtung der Scene einmal dem Geschmacke nicht zuwider (und wir haben sie ja, wie sie jetzt ist, angenommen, um verändern zu können), so kann in der öftern Verwandlung das Unerlaubte und Unkünstlerische nicht liegen.

Es mag verdrießlich sein, dies so oft zu hören: muß man aber nicht immer wieder darauf zurückkommen, wenn man sieht, daß ein Sinn, der das Widrigste und Unerlaubteste aller Art verträgt, ja sich daran erfreut, nicht über solche Zufälligkeit hinaussehn kann, um einen schönen Genuß wahrzunehmen? Ich kann darum Schröders Zusammenziehen vieler einzelnen Scenen nicht loben, noch weniger, daß er den märchenhaften Anfang des Trauerspiels ganz

unterdrückte. Nach seiner Anordnung müßte Gloster, die Episode, die Haupthandlung hervorbringen.

Schröder war so groß, daß diese Bemerkungen seinen Ruhm nur wenig schmälern können. Seine Kunst war Natur, sein Effekt Wahrheit, und er verschmähte jene Künstlichkeiten, epigrammatische Feinheiten und gedrechselte Seltsamkeiten, die manchem Spätern einen übereilten Beifall der Menge erworben haben. Der Ruhm des Kean und Booth in London, so wie mancher Andern, beruht auf dergleichen Unnatürlichkeiten, die John Kemble verschmähte, aber dennoch dem Vorwurfe der Manier nicht entgehen konnte. Die englischen Schauspieler gehen recht eigentlich darauf aus, den bekanntesten Stellen Shakspeare's, die jeder auswendig weiß, durch Pause oder Accent, oder etwas willkührlich Hinzugefügtes, einen neuen, bis dahin noch nicht bemerkten Sinn unterzulegen, Lesearten, wie sie es nennen: ein Gebrauch, der, wenn er zum Mißbrauch wird, wie es in unsern Tagen geschieht, den Sinn des Dichters gewaltsam zu zerstören droht. Betterton las schon im Othello und Macbeth zwei bekannte Stellen anders, und es war bei ihm zu loben, daß er durch eine Pause und einen Accent dem Verse einen höhern Sinn unterlegte. Aber der Beste kann leicht auf diesem Felde sophistisiren. Brockmann, der Schüler Schröder's, spielte in Wien den Lear und ward

von Allen bewundert. Im vierten Act bestieg er bei den Worten: „ich will Euch predigen", einen Baumstumpf, der ihm dazu hingestellt wurde. Diese Aktion ist weder nothwendig, noch verschönernd. Als Schröder in derselben Rolle in jener Stadt auftrat, zeigte er sich in dieser Scene so schwach und erschöpft, daß sein zitternder Fuß den alten Körper nicht zu dieser Erhöhung hinaufheben konnte, um den Zuschauern zu zeigen, wie sein Vorfahr nur etwas Unächtes in die Handlung hineingelegt hatte, eine Zufälligkeit, die besser fehlen konnte. Ein noch lauterer Beifall belohnte ihn. Der verständige Schröder mußte sich aber wohl im Stillen sagen, daß er hier noch sophistischer, als Brockmann, verfahren sei, denn, wenn der Alte so schwach war, konnte er gewiß nicht im Felde umherschwärmen, und noch jetzt seine Aufsucher nach sich laufen machen.

Das Zusammenspiel auf hiesiger Bühne ist sehr zu loben. Kent (Herr Julius) war vortrefflich, Anstand, Adel, tiefes Gefühl, und als Cajus ein eigener, treuherziger Humor, der nach und nach der Empfindung wieder Platz machte. Auch die letzte Scene der sterbenden Erschöpfung war schön. Gloster (Herr Werdy) etwas zu monoton: der Schluß des dritten Actes trefflich.

Edmund (Herr Pauli) brav, vielleicht etwas zu scharf, die heftigen Scenen trefflich. Wenn Talent und Einsicht

sich vereinigen, so wird ein Schauspieler eine Aufgabe nie verfehlen.

Edgar (Herr Devrient) ist, nächst Lear, die schwierigste Aufgabe des Stücks. Bei der Wiederholung hatte der Schauspieler seine Rolle besser und edler gefaßt, als das erste Mal, wo er sie zu schwer nahm, auf Alles Accent legte und die Wahnsinns-Scenen dadurch verlängerte.

Der Narr (Herr Burmeister) sehr originell, komisch und herzlich zugleich; die Uebergänge in die Rührung wurden vortrefflich angedeutet, und die Anfoderung, daß kein Scherz verloren gehe, und doch kein ungeziemendes Lachen die Tragödie störe (eine schwere Aufgabe), befriedigend erfüllt.

Die bösen Töchter wurden dadurch sehr gut dargestellt, daß sie so milde, als möglich, erschienen. Wo der Schauspieler so starke Zeichnung findet, darf er nie fürchten, mißverstanden zu werden. Die Ruhe und scheinbare Milde der Regan thut sehr gut. Uebertreibung hätte hier Alles verderben können. Schade, daß Cordelia die schönen Sachen, die sie sagte, wieder mit jener monotonen Deklamation gab. Cordelia kann nicht einfach und kindlich genug gesprochen werden.

In Ermangelung einer guten Uebersetzung legte man die des jüngern Voß zum Grunde, die an verschiedenen

Stellen gebessert ward. Sie spricht sich ziemlich gut: aber welch ein Unterschied gegen jene musterhafte Schlegel's, gegen jene unvergleichlich musikalische Sprache, in welcher wir hier den Romeo und den venetianischen Kaufmann vernehmen. Zwar hat der Lear weniger Stellen von der Lieblichkeit jener frühern Stücke, in welchen natürlich der Gegenstand eine zartere Sprache fodert, indessen ist in der Uebersetzung mancher Vers schleppend, und zu oft muß ein uneigentlicher Ausdruck den richtigen vertreten. Zwei= oder drei Mal hat man einige Worte aus der neuesten Uebersetzung des ältern Voß genommen, die sich sonst wohl auf keine Weise dazu eignet, von der Bühne gehört zu werden. Dies wird nur für die etwanigen Kritiker angemerkt, so wie der Umstand, daß einige Mal Lesearten aufgenommen sind, die die englischen Editoren ohne Noth verworfen haben.

Bemerkungen
über
einige Charaktere im Hamlet,
und über die Art,
wie diese auf der Bühne dargestellt werden könnten.

Jene Zeit, in welcher Schröder den Hamlet zuerst auf die Bühne brachte, kann man wohl mit Recht das goldene Zeitalter der deutschen Schauspielkunst nennen. Es dürfte einem Geschichtschreiber des Theaters, der sich bemühen wollte, dessen verschiedene Perioden darzustellen, nur schwer fallen, zu bestimmen, wie weit sich diese Epoche erstreckte. Daß sie schon längst hinter uns liegt, darüber kann unter Kennern keine Frage sein, und die Hoffnung, daß etwas Aehnliches sich in Zukunft einmal wieder hervorthun werde, ist eine schwache.

Als Schröder uns zuerst den Hamlet erklärte und verständlich machte, so war er doch im Geiste seiner Zeit so befangen, daß er das sonderbarste Meisterwerk, was je auf der Bühne erschienen ist, entstellte und in einen so unkünst=

lerischen Gesichtspunkt hineinschob, daß es lange währte, ehe man alle die Vorurtheile verscheuchen konnte, an welche der treffliche Künstler uns gewöhnt hatte. Dies soll ihm keinesweges zum Vorwurf gereichen, denn es scheint fast, als habe Shakspeare's unbegreiflicher Genius dies kühne Werk mit in der Absicht gedichtet, Anstoß zu erregen. Derjenige, der sich ganz in dieses Labyrinth wunderbarer Absichten, verdeckter Motive und zweideutiger Charaktere vertieft hat, wird eben so wenig mit den Engländern, wie mit der Erklärung und Umgestaltung unsers großen Dichters (s. W. Meister) einverstanden sein, so trefflich letzterer auch oft beobachtet, so fein er auch an so vielen Orten bemerkt hat.

Es kann nicht meine Absicht sein, in diesem beschränkten Raume das Gedicht zu zergliedern, oder nur einen neuen Versuch zu machen, den Hauptcharakter zu entwickeln. Dies bleibe einer Arbeit von längerem Athem vorbehalten. Ich will jetzt nur den Versuch machen, einige Charaktere, die in der Regel auf der Bühne vernachlässigt werden, in ein helleres Licht zu stellen, und denkenden Schauspielern über diese einen Wink zu geben. Ich weiß wohl, daß meine Absicht nur ganz kann verstanden werden, wenn ich über das Werk selbst im Zusammenhange spreche; indessen sei auch dies Einzelne versucht, da man doch bei dieser

wundervollen Schöpfung schon so viel beim Leser voraussetzen muß.

Schröder'n, sagte ich, kann kein Vorwurf daraus gemacht werden, wenn er das Gedicht in vieler Hinsicht mißverstand. Ging es doch den Zeitgenossen Shakspeare's, die seine Seltsamkeiten gewohnt waren, nicht besser. Vielleicht war seit 1603 keins seiner Werke so populär und berühmt, vielleicht wurde keins so oft wiederholt, aber auch keins seiner Stücke ist von seinen Gegnern (zuweilen auch Befreundeten) so oft angegriffen, parodirt und in einzelnen Stellen persifflirt worden. Manche Verse wurden zu Sprichwörtern. Ja, Fletchers Philaster versteht man wohl nur ganz, wenn man die Absicht erkennt, wie der so viel schwächere Dichter zeigen will, auf welche Weise sich ein zurückgesetzter Prinz zu nehmen habe. Natürlich lauter Großmuth, Entschlossenheit und Heroismus, wovon wir beim Shakspeare das traurige Gegentheil wahrnehmen können. So geringe dachten die Dichter der sogenannten Kunstschule von dem hohen Genius, und so wenig ächte Kritik gab es in jenen Tagen, daß wir nirgend, allgemeine und oft enthusiastische Lobpreisungen abgerechnet, eine gesunde Antwort auf Vorwürfe finden, die nur in der irrigsten Voraussetzung eine Art von Sinn haben können.

Fast noch mehr Anstoß, als Hamlet's Wahnsinn, er-

regte die Verrücktheit der Ophelia. Auch hierüber hat Fletcher in einem noch spätern Stück unsern Dichter belehren wollen, wie dergleichen Charaktere der Wahrheit und Kunst gemäß hätten behandelt werden müssen. Ich meine die Tochter des Kerkermeisters in the two noble Kinsmen, einem Stücke, an dem, der Sage nach, Shakspeare selbst soll gearbeitet haben. Eine ganz irrige Nachricht, die, wenn sie einen Sinn hat, ganz anders zu verstehen ist. Diese Tochter des Gefangenwärters nährt auch eine heftige Leidenschaft für den einen der eingekerkerten Prinzen, und verliert darüber den Verstand. Alles in Fletcher's greller, aber geistreicher Manier, und um so interessanter, weil die Zeichnung Scene für Scene eine Anklage Shakspeare's sein soll, und ein Musterbild, nach welchem er, wie Fletcher träumt, die unnatürliche Ophelia hätte malen müssen.

Wahrscheinlich muß sich Shakspeare auch unter seinen Freunden und wohlwollenden Beschützern einsam gefühlt haben, weil er sich nicht verantwortete und keinem das innere, wunderwürdige Triebwerk aufdeckte. Wäre dies geschehen, so hätten wir, wenn auch entstellt, Winke oder Klätschereien darüber. Es giebt aber auch eine Einsamkeit der Gesinnung, einen völligen Mangel ächter Kritik, wodurch für den Dichter wohl die Unmöglichkeit entsteht, sich anders, als durch die That selbst, auszusprechen. Und ha-

ben wir doch noch, und unsre fernen Nachkommen werden auch in dem Fall sein, so viel an diesem Geiste zu entdecken, müssen wir uns doch jetzt noch so viele Urtheile und Vorurtheile abgewöhnen, um ihn zu verstehen, daß wir zu danken haben, daß er sich weder durch die gelehrte Kritik des Tages, noch durch geistreichen Spott abhalten ließ, der Nachwelt für alle Zeiten Musterbilder aufzustellen, an denen sie genießen und denken lernen kann.

Es ging dem berühmten Lope auf ähnliche Art. Ich will ihn auf keine Weise mit Shakspeare vergleichen, wenn er auch immer ein großer Dichter bleiben wird. In der Fülle seines Ruhmes ging man ihn an, da auch so viel von der Verletzung der Regeln gesprochen wurde, sich dagegen zu verantworten. Dieser Aufruf war nicht ohne spanische Feierlichkeit geschehen. Der gefeierte Liebling der Nation setzte sich auch nieder und arbeitete ein eignes Gedicht zu seiner Vertheidigung aus: gewiß das abgeschmackteste, das er jemals geschrieben hat, denn es ist für Ernst zu possirlich, und für Scherz zu steif. Er erkennt Horaz, Aristoteles und die Regeln an, klagt, daß man diese in Spanien nicht brauchen könne, meldet, wie er Terenz und Seneca wegschließe, wenn er dichte, und meint endlich, das Volk, das die Stücke bezahle, könne auch vorschreiben, wie sie sein sollten. So wenig war ihm von seiner eigenen Größe im Bewußt-

sein aufgegangen, so wenig ahnete er von der Vortrefflichkeit und nationalen Nothwendigkeit der neuern Formen, und wohl ihm, daß sein Genie und Talent weiter sahen, denn nach dieser Probe hätte er die fadesten und verächtlichsten Schauspiele liefern müssen. Diese beiden großen Beispiele belehren uns aber, daß die Kunst oft schon unermeßlich groß ist, wenn die Kritik noch in der Wiege liegt. Das ist es auch, womit sich neuere Dichter, wenn sie getadelt werden, trösten. Die ächte Kritik wird der Poesie nie zu nahe treten, sie stärkt und kräftigt diese vielmehr: aber sie selbst weiß es auch, daß ein jedes neue Werk des Genies auch neue Regeln und Gesetze gebiert; diese sucht sie, und ist wahrlich, wenn sie ihren Beruf erfüllt, ebenfalls von schaffender, dichterischer Kraft.

In Schröder's erster Bearbeitung Hamlet's war das ganze Interesse auf den jungen melancholischen Prinzen versammelt. Alle übrigen Personen standen im Schatten, und ihnen war nur gerade so viel Raum vergönnt, als sie nothwendig bedurften, wenn das Ganze nicht unverständlich werden sollte. Der junge Prinz war so liebenswürdig und geistreich, Alles war entfernt, was die Vorliebe für ihn stören konnte, so daß er recht eigentlich ein Musterbild eines interessanten jungen Mannes geworden war, und somit war es auch ganz natürlich und dieser Umarbeitung ange-

messen, daß der Schluß ihn am Leben und, so viel möglich, glücklich werden ließ. Aus dem Munde des Helden, dem man unbedingt Alles glaubte, wurden die übrigen Personen gerichtet, getadelt und gelobt, und nach seiner Anweisung gespielt. Daß der König, der Usurpator, der Mörder, dabei am schlechtesten fuhr, ergiebt sich von selbst.

Seitdem hat fast jeder Schauspieler diese Rolle ungern übernommen, und das Vorurtheil gegen sie ist auch in die Aufführungen übertragen worden, die sich der musterhaften Schlegelschen Uebersetzung bedienen. Es hat nichts fruchten wollen, wenn ich gegen mehr als einen Künstler behauptete, daß, wenn der König so dargestellt würde, wie es der Dichter verlangt, der gute Hamlet nur sorgen möge, daß er noch die Hauptperson bleibe. Denn gewiß muß ein mittelmäßiger Hamlet vor dem Könige, wird dieser mit aller Eigenthümlichkeit gespielt, ziemlich verdunkelt werden.

Der König, aus einer Heldenfamilie entsprossen, hat viele große und treffliche Eigenschaften, die aber durch eben so viele schlimme und niedrige reichlich aufgewogen werden. Aber in einem ist er ganz und durchaus königlich, seine Repräsentation ist immer eine würdige; er kann schlecht und heillos, aber niemals geringe erscheinen; Verrath ist seine Natur, Zweideutigkeit und Treulosigkeit sein eigentliches Wesen, aber alle diese Abscheulichkeiten umkleidet er mit

Adel und Liebenswürdigkeit. Er ist stark und groß, aber ein schöner Mann; der Geist selbst nennt ihn in der heftigen Anklage verführerisch, und Hamlet schildert ihn zwar hinterrücks als ganz abscheulich und niederträchtig, ist aber in seiner Gegenwart selbst immer befangen und verlegen, und kann keines der großen Worte an seinem Gegner gut machen, die er sich in der Einsamkeit nur allzugern vorsagt. Der Usurpator ist weder ganz so verwerflich, noch der hingerichtete König ganz so vortrefflich, als sie der leidenschaftliche Sohn in jener ungeheuren Scene mit seiner Mutter darstellt.

Als der König zuerst erscheint, sehen wir ihn in der ganzen Würde eines Monarchen; seine Rede ist zweckmäßig, sein Betragen edel, auch das Geschäft behandelt er, nachdem dem Ceremoniell Genüge geschehen, einsichtsvoll. Jetzt wendet er sich mit übertriebener Höflichkeit und Herablassung zu Laertes; er schmeichelt diesem, und dessen Vater Polonius noch mehr, dessen Gunst und Treue ihm natürlich wichtig sein muß. Laertes hat die unbedeutende Bitte, wieder nach Frankreich zu gehen, ausgesprochen und gewährt erhalten, als der König sich mit zärtlicher Frenndlichkeit zu Hamlet wendet. So liebevoll der Eingang ist, so wird doch dadurch, daß von Hamlet zuletzt die Rede ist, schon das ganze Verhältniß des erniedrigten Prinzen angegeben. Dieser ant-

wortet so gut wie nichts, und bricht nur gewaltthätig und mit gesuchter Heftigkeit los, als die Mutter, die er geringe achtet, ihm eine triviale Wahrheit ans Herz legen will. Hierüber, wie billig, zürnt der König, und der Prinz muß es sich gefallen lassen, eine recht eigentlich hofmeisternde Rede, der aber viel Richtiges zum Grunde liegt, geduldig anzuhören. Er will auch reisen, muß aber den scheinbaren Bitten des Königs nachgeben, und bleiben. Wie bei jeder Gelegenheit, feiert der König auch diese Zusage durch einen Schmaus. Er ist Schwelger, Wüstling und unmäßig; aber der Geist klagt ebenfalls, daß auch er in der Sündenblüthe, unmittelbar nach dem Mahle, hinweggerafft sei. Die beiden Brüder haben unter sich, und wieder mit Hamlet, eine auffallende Familien-Aehnlichkeit; alle hören sich gern sprechen, und sie haben die Gabe der Rede; Sentenzen, Beobachtungen und Maximen lassen sie, aber auch alle übrigen Personen des Stückes, gern hören, und diese Halbheit, die im Hamlet keinen Charakter, trotz alles Talentes, aufkommen läßt, lähmt auch mehr oder minder jede Erscheinung in dieser Tragödie.

Als Hamlet die Verrücktheit angelegt hat (was der König sogleich durchschaut), läßt Claudius die Schulkameraden des Prinzen holen, die diesen ausforschen sollen, warum er so sonderbar verfahre. Diese Thoren kommen

ihm so unbedingt, so knechtisch und erfreut über die Ehre entgegen, daß der König sie leicht und von oben herab behandelt. Polonius meint aber, die Ursache, warum Hamlet toll geworden sei (denn er hält dessen Wahnsinn für ächt), schon ergründet zu haben, und erzählt mit vielen Umschweifen, daß es nur eine unglückliche Liebe zu Ophelien sei. Hier thut der König, so sehr er sich bemeistert und freundlich bleibt, zuerst einen Blick in das Gefahrvolle seiner Lage, und welches große Spiel Hamlet, der vom Volke angebetet wird, mit Leichtigkeit spielen könne, wenn er den ersten Statsmann durch Versprechungen für sich gewinne. Er kann, Polonius mag sagen, was er will, das alte Vertrauen zu diesem nicht wieder finden; welches dieser auch bemerkt, und darum die Unterredung zwischen der Tochter und Hamlet vorschlägt, die er mit dem Könige belauschen will.

Dies geschieht. Der König ist durch die Entdeckung, wie nahe er seinem Untergange war (nicht über die Liebe Hamlets, an die er nicht sonderlich glaubt), verwirrt, und Polonius sagt im allzugeschäftigen Vertrauen, indem er um jeden Preis seine völlige Unschuld darthun will, ein ungefähres Wort, das das Herz des Königs erschüttert. Hamlet kommt und sie verbergen sich. Dies lasse man auf dem Theater doch ja so geschehen, wie Shakspeare es sich gedacht hat, daß die beiden Lauscher die ganze Scene hindurch hin-

ter einer Wand unsichtbar bleiben Ein horchender König, der bald im Hintergrunde erscheint, und bald wieder verschwindet, bedeutende Minen macht und Winke giebt, ist gar zu unedel. Doch habe ich diesen Auftritt einmal so spielen sehen. Nun ist der König entschlossen; Hamlet muß fort; aus dem, was der Prinz gesprochen, ersieht der Usurpator, daß jener gefährlicher ist, als er glauben konnte.

Es liegt nur am Spiel des Königs, um jene Scene, in welcher das kleine Schauspiel aufgeführt wird, zu einer der merkwürdigsten zu machen, die den Theaterfreund nur entzücken können. Der König hat sich wieder gesammelt; wenn er selbst noch unruhig ist, so verbirgt er dies in Gegenwart seines Hofes. Er spricht freundlich mit Hamlet, er scherzt mit der Königin, oder mit andern Damen und Großen des Hofes, er ist so in Lachen und Gespräch vertieft, daß er die Pantomime (the dumb show), in welcher, nach der Weise des alten englischen Theaters, schon Alles verrathen wird, gar nicht bemerkt. Doch Hamlet's wiederholtes Hinwinken, die Accente desselben erregen endlich seine Aufmerksamkeit. Da sich Hamlet gar nicht mehr bezwingen kann, so muß er inne werden, daß etwas Besonderes, sich auf ihn Beziehendes im Werke sei. Da nun der Vergifter auftritt, den Schlafenden so ermordet, wie er es dem Bruder gethan, da er dies sieht und zugleich erfahren muß, daß

seine Sünde kein Geheimniß mehr ist, so bricht endlich sein Gewissen durch alle Heuchelei; entsetzt entflieht er, wie vor einem Gespenst. Die Entwickelung, die Vorbereitung dieser Begebenheit, ihr plötzliches Eintreten müssen, wahrhaft dargestellt, vom größten Interesse sein, und in dieser Scene den König unbedingt zur Hauptfigur machen. Um den ganzen Effekt hervorzubringen, wäre es freilich gut, wenn man die Scenerie ungefähr so einrichten könnte, wie sie auf dem Shakspear'schen Theater war. In einem nicht tiefen Raum müßten dann der König und die Königin auf einer erhöhten Estrade hinten sitzen, seitwärts Ophelia, und Hamlet auf einer Schwelle zu ihren Füßen; dann entbehrte man jene kleinliche Bühne im Hintergrunde, die die Absicht des Dichters fast vernichtet. Shakspeare ließ im Gegentheil diese zweite Tragödie im Vorgrunde, natürlich ohne Vorhang und ohne die mindesten Anstalten, spielen. Der König und die Königin in der kleinen Tragödie spielten Alles im Profil, auch nahm man es nicht zu ängstlich, wenn sie dem versammelten Hofe den Rücken zukehrten. So blieben, neben den nahen Schauspielern, der König vorzüglich, aber auch seine Begleitung, immer im Auge. Bei unserer Verwöhnung ist schwer zu hoffen, daß wir einmal versuchen sollten, die Scene auf diese Weise darzustellen.

Jetzt sehen wir den Mörder im höchsten tragischen Pa-

thos auftreten; er fühlt die ganze Schwere seines Verbrechens und wünscht Vergebung. Ohne Trost erhebt er sich vom Gebet. Ruhelos umhergejagt, da Polonius ausbleibt, geht er zur Königin, welche Hamlet eben verlassen hat. (Frühere Herausgeber hatten hier, ganz gegen den Sinn, den Act schließen lassen. Es ist nicht einmal der kleinste Zwischenraum der Zeit zwischen Hamlets Abgang und dem Eintritt des Königs. Schlegel ist ohne Noth dieser unrichtigen Eintheilung gefolgt). Der König erfährt die Ermordung des Polonius; seine Unruhe, die Zerstörung aller seiner Kräfte wird immer sichtbarer. Ihm liegt Alles daran, Hamlet zu entfernen und seinen Untergang zu beschleunigen. Er kann kaum beim Abschiede vom Prinzen eine sichtbare Fassung gewinnen, der wilde Witz des Jünglings erschüttert ihn, erst, nachdem er ihn entlassen, gewinnt er wieder, in der Hoffnung eines bessern Zustandes, einigen Muth. Die Stimmung, die Haltungslosigkeit des Königs in diesen letzten, kurzen Scenen, seine brütende Abwesenheit und düstre Zerstreutheit, diese nur vorübergehenden Züge sind das Gemälde, das wir gewöhnlich auf unsern Theatern durchaus in der Person des Königs gewahr werden. Wenn die engländischen Schauspieler dem Charakter etwas mehr Haltung lassen, so machen sie ihn dafür, wo möglich, noch trivialer, als die deutschen.

Von neuen Sorgen belastet tritt der König auf. Opheliens Wahnsinn erregt ihm nur einen vorübergehenden Schreck. Hamlet ist entfernt worden, aber ein weit schlimmerer Feind, Laertes, ist zurückgekehrt, benutzt die Unzufriedenheit des Volks, nimmt den Tod seines Vaters zum Vorwande, um den Regenten in die gefährlichste Lage zu versetzen. Der junge Mann erscheint wirklich an der Spitze eines Meutererhaufens, und so wenig sind der Soldat, die Schweizergarde und alle militairische Umgebungen für diesen eingedrängten König zu thun gesonnen, daß alle schon vor dem Angriff fliehen, und nichts dem armen Könige zum Troste bleibt, als eine wohlgesetzte Rede des anmeldenden Edelmanns. (Mit welcher Weisheit hat der Dichter hier angedeutet, welch leichtes Spiel Hamlet haben würde, wenn er, diesem Oheim gegenüber, nur irgend einer Entschlossenheit fähig wäre). In dieser höchsten Drangsal, da Laertes seine schlimmsten Vorsätze nicht verschweigt, zeigt sich der König als unerschrockner Held, er tritt ihm in majestätischer Sicherheit, mit dem ganzen Gewicht seiner Würde entgegen, und hemmt für's Erste das Böseste, bringt den Rebellen zum Sprechen, verwirrt ihn, daß er es nicht mehr wagt, den einzigen, ihm glücklichen Augenblick zu ergreifen, und beschwichtigt ihn wieder, als die Erscheinung der wahnsinnigen Schwester seiner Wuth neue Kräfte giebt.

Es ist gelungen. Der Haß des Laertes ist für jetzt auf Hamlet gewendet. Dieser ist durch den sonderbarsten Zufall von seiner Reise zurückgekommen. Das verrätherische Duell wird zwischen dem Könige und Laertes verabredet; dieser will seinen Degen vergiften. Sehr wahrscheinlich ist es schon geschehen, als er mit dem blanken Schwerte zum Könige hereinstürzt. Der ältere Verräther übersieht und durchschaut den jüngern, dieser läßt sich hintergehn. Nach diesen Vorfällen und Eröffnungen kann der König dem jungen Manne niemals wieder trauen, ja dessen Untergang muß ihm noch wichtiger, als der des Neffen sein. In dieser Scene kommt im Könige ein so tragischer Lebensüberdruß zur Sprache, solche Ungenüge selbst an seiner Liebe zur Gemahlin, daß seine Gesinnung, so verwerflich seine Handlungen sind, tief in jene furchtbar melancholische einklingt, die dieses Schauspiel so eindringlich und erschütternd macht.

Jetzt hat der König seine vielseitige Rolle zu Ende geführt; in der letzten Scene erscheint er noch, um Alles zu beschließen und selbst zu sterben. Die Perle, die er vor Aller Augen in den Wein wirft, ist doch wohl eine zerstoßene, und also das Gift, welches er bereitet hatte. Das Gefecht geht vor sich. Laertes (so heißt es in der stage-direction) verwundet den Hamlet; darauf wechseln sie in der Hitze des

Gefechtes die Rapiere, und Hamlet verwundet den Laertes. — Diese Andeutung, die man erklären kann, wie man will, verstehen die Engländer wirklich so, daß beide Duellanten handgemein werden, Hamlet dem Gegner den vergifteten Degen, und dieser jenem den andern entreißt. — Ein grober Mißverstand. — Denn wie konnte nur ein zierliches Fechterspiel, nach allen Regeln der Kunst ausgefochten, jemals so endigen? Wolf in Berlin sucht sich auf andere Weise bei dieser Schwierigkeit zu helfen. Laertes wird aber niemals das vergiftete Rapier aus den Händen lassen, falls er es noch hält. — Die stage-direction in den englischen Ausgaben sagt nach Laertes Worten: Have at you now! „Laertes wounds Hamlet; then, in scuffling, they change rapiers, and Hamlet wounds Laertes.“ Diese neuere Anordnung hat gar nichts zu bedeuten, denn die Herausgeber sind bei diesen Nachweisungen mit der größten Willkühr verfahren. Die Folioausgabe von 1623 sagt: In scuffling they change rapiers. Die frühern und spätern Quartausgaben melden gar nichts*), um die Entwickelung zu erläutern.

---

*) Die eben entdeckte und gedruckte von 1603: They catch one anothers rapiers, and both are wounded. — Dies catch kann meiner Erklärung auf keinen Fall widersprechen.

Wenn auch, wie schon gesagt, diese Anzeigen gar kein Gewicht haben (denn nicht nur Shakspeare, sondern alle seine Zeitgenossen achten durchaus nicht auf die Erklärung ihrer Werke; diese wurden gespielt, und nicht leicht las sie Jemand, der nicht der Aufführung mehr als einmal beigewohnt hatte), so ist diese älteste, die die Schauspieler nöthig fanden hinzuzuschreiben, doch in einiger Art zu berücksichtigen. Nach dem jetzigen Sprachgebrauch ist scuffle handgemein werden, raufen; auch Shakspeare selbst gebraucht es so: ursprünglich aber kommt es wohl von to shuffle her, und ist auch dann mit diesem Wort eins. In scuffling oder shuffling also, im Durcheinanderwerfen, in der Verwirrung verwechseln sie die Rapiere. They, warum müssen dies Hamlet und Laertes sein? Ist es nicht viel begreiflicher, wenn es einer der Kampfrichter auf den Befehl des Königs thut, der König selbst, oder ein Page, der vom Regenten einen Wink erhält? Man muß sich dann denken, daß nach jedem Gange des Gefechtes eine Pause entsteht, in welcher die Fechtenden, um sich zu erholen, auf und nieder gehen, die Rapiere werden an einem bestimmten Orte niedergelegt, beim letzten Gange werden sie verwechselt, damit, auf Veranlassung des Königs, Hamlet den Laertes ermorden kann.

Ich habe schon oben angedeutet, daß nach Allem, was vorgefallen ist, der König dem Laertes niemals wieder trauen

kann; er darf ihn noch weniger, als den Neffen, leben lassen. Es ist ihm gelungen, den jungen, verwegenen Mann einzuschläfern, Verrath und Meuchelmord sind seinem mißtrauischen Gemüthe die nächsten Hülfsmittel, die Auskunft, die Laertes findet, Hamlet fortzuschaffen, ist gar zu bequem, auch den Empörer zur Ruhe zu bringen. Die Worte des Laertes:

Gefangen in der eignen Schlinge, Osrick!
Mich fällt gerechter Weise mein Verrath.

so wie die folgenden:

— meine Arglist
Hat sich auf mich gewendet:
— — — —
— des Königs Schuld, des Königs!

erhalten auch dann erst, besonders die letzten, wahren Sinn und Bedeutung. Denn ohne die neue Treulosigkeit des Königs, welche Laertes sogleich durchschaut, konnte er wohl nicht sagen, daß das scharfe und vergiftete Rapier nur eine Veranstaltung von jenem sei.

Es käme auf den Versuch an, die letzte Scene nach dieser Andeutung auf der Bühne einzurichten; dadurch werden wenigstens die Schwierigkeiten, die sich außerdem melden, gehoben, und der König bleibt vom Anfang bis zu

Ende seinem verrätherischen, tückischen Charakter getreu, durch welchen er aber auch selbst zu Grunde geht.

In der Rolle des Polonius ist zwar ein herkömmliches Spiel gebräuchlich, aber doch setzt sie die meisten Darsteller in Verlegenheit, und es gelingt nur selten, die scheinbaren Widersprüche harmonisch aufzulösen. So trefflich Göthe den Charakter in den Gesprächen des Meister schildern läßt, so kann doch auch dies nicht genügen, ihn uns ganz verständlich zu machen. Die meisten Darsteller nehmen ihn als einen schlauen, alten Mann, dessen Schwäche es ist, klüger zu thun, als er sich in Wahrheit fühlt, und der eben dadurch die Zielscheibe des witzigern Hamlet wird: oft gränzt sein Betragen an Blödsinn; das recht Verständige, was er sagt, ist mehr, wie ein auswendig gelerntes Pensum, als daß es aus dem Gemüthe kommen sollte. So ungefähr sprechen auch die Engländer über ihn, und nimmt man es nicht genauer, so kommt der Dichter am Ende zur Noth mit dieser Erklärung durch.

Ich sehe im Polonius einen wahren Statsmann, der klug, politisch, einsichtig, mit Rath bereit, nach Gelegenheit schlau, dem verstorbenen Könige wichtig war, und dem neuen Herrscher für jetzt unentbehrlich ist. Wie viel er über die Hinweggräumung des vorigen Regenten argwohnt, oder wie er den Todesfall treuherzig annimmt, ist vom Dichter nicht

erklårt: das aber sehen wir, daß er geholfen hat, die Wahl und Thronbesteigung des Usurpators durchsetzen, und daß er jetzt der Vertraute von diesem ist. In der ersten Scene sagt er nur wenige Worte, aber seine Redseligkeit ergießt sich desto freier im Abschied von seinem Sohne. Die Lehren, die er diesem einprågt, sind ganz die eines vornehmen Weltmanns, das Wichtigste mit dem Unwichtigsten gemischt, denn beides gilt ihm ungefåhr gleich. Vortrefflich ist Alles, was er sagt, und die herrlichen Worte:

Dies über Alles: sei Dir selber treu;
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen —

kommen in diesem Augenblick ganz aus seinem Gemůthe, denn welcher Vater wůnscht wohl nicht, daß sich sein Sohn zum edlen Menschen ausbilden môge, wenn er auch späterhin eben so ehrlich und ganz treuherzig sagt:

— Wir sind oft hierin zu tadeln —
Gar viel erlebt man — mit der Andacht Minen
Und frommen Wesen ůberzuckern wir
Den Teufel selbst.

Diese Reden můssen also im edelsten und hochherzigsten Tone vorgetragen werden, nur leicht von dem flachen Wesen vieler Vornehmen angefårbt.

Jetzt wendet er sich zu Ophelien, und es wird von ihrem Verhältniß zu Hamlet gesprochen. Er spielt den Unwissenden; er habe es erst von Andern vernehmen müssen, daß die Tochter den Prinzen spreche, und oft, und vertraut. Hier offenbart sich ganz der schlaue Hofmann, denn die Besuche konnten ihm wohl in seinem Hause nicht unbekannt bleiben. Diese Besuche fallen aber in jene Zeit, als der vorige König noch regierte, dann in die Zwischenperiode, bevor der neue Herrscher den Thron bestiegen hatte. Die Wahl war zweifelhaft; Hamlet, wie wir wissen, hatte das nächste Anrecht, und die Aussicht, der Schwiegervater des Königs zu werden, war reizend. Hamlet aber, der gar keine Fähigkeit hat, Umstände zu benutzen, und selbst das ihm Gerechteste durchzusetzen, läßt sich fallen, und was er nun am Hofe durch eigne Schuld ist, hat Polonius selbst so eben noch bei der großen Versammlung gesehn. Er warnt also, ja verbietet in doppelter Hinsicht den Umgang mit dem Prinzen, weil dieser jetzt nichts gilt, und weil der König, wenn er diesen Umgang erführe, darüber Argwohn schöpfen könnte. Er drückt sich, nach andern Wendungen, so stark aus:

Ihr sollt mir, grad' heraus, von heute an
Die Muße keines Augenblicks so schmähn,
Das Ihr Gespräche mit Prinz Hamlet pflöget.

In dieser Scene zeigt sich der Vater zugleich als Mann, der mit der Leidenschaft der Liebe und ihren Verirrungen sehr vertraut ist; er erwähnt es öfter, daß er aus Erfahrung spreche, und man darf es ihm glauben, denn diese eigne Leidenschaftlichkeit seiner Jugend erklärt, warum er nachher so fest von dem Gedanken durchdrungen bleibt, der Prinz sei aus Liebe wahnsinnig geworden.

Nach einiger Zeit sehen wir Polonius wieder erscheinen, indem er seinen Diener, der den Sohn beobachten soll, nach Paris sendet. Shakspeare, dessen Werke in der Regel ohne Zwischenacte gespielt wurden, schob diese Scene, wie so manche, kunstmäßig ein, um nach den Schrecknissen der Nacht das Gemüth der Zuschauer zu einiger Ruhe kommen zu lassen, und sie nach der Abspannung von neuem spannen zu können. Ich kann auch hier nicht finden, daß der Alte sich wie ein Thor beträgt; er ist offenbar zerstreut, andere, wichtigere Gedanken veranlassen seine Abwesenheit, und dies macht die Scene komisch. Dabei begeht er nur den menschlichen Fehler, den man an vielen Vornehmen, vorzüglich älteren Leuten, beobachten kann. Er übergiebt gern dem Untergeordneten, dem Diener, ein wichtiges Geschäft, eine Sache des Vertrauens, die, wenn sie irgend gelingen soll, beim Ausübenden Einsicht und nicht gewöhnlichen Verstand voraussetzt: aber eben, weil die Vertrauenden dies

fühlen, wollen sie den Verstand und die Einsicht erst recht wecken und schärfen, ermahnen, lehren und predigen darüber so weitläuftig, als wenn ihr Unterhändler ein Blödsinniger wäre. — Ophelia erschreckt ihn mit der Nachricht von des Prinzen Wahnsinn; dieser ist grausam genug gewesen, seine Rolle bei ihr zu beginnen, und sie meint gutmüthig, dadurch, daß sie sich von ihm zurückgezogen habe, sei seine unglückliche Krankheit entstanden. Der Vater ist außer sich:

Geht mit mir, kommt, ich will den König suchen —

ruft er aus, denn er fürchtet, daß Hamlets Verrücktheit selbst seine Leidenschaft ausplaudern werde, daß das Verhältniß also nun auf keine Weise mehr geheim zu halten ist. Er giebt uns aber auch eine Aufklärung über seine wahre Meinung:

Es thut mir leid, daß ich mit besserm Urtheil
Ihn nicht beachtet. Ich sorgt', er tändle nur
Und wolle Dich verderben: doch verdammt mein Argwohn!
Uns Alten ist's so eigen, wie es scheint,
Mit uns'rer Meinung über's Ziel zu gehn,
Als häufig bei dem jungen Volk der Mangel
An Vorsicht ist. Gehn wir zum König, komm.

Er sieht kein anderes Mittel,

Er muß dies wissen, denn es zu verstecken,
Brächt' uns mehr Gram, als Haß, die Lieb' entdecken.

Hamlet gilt nichts; ob er über diese Entdeckung zürnt, ist gleichgültig: dem König aber darf es nicht verschwiegen werden, weil uns dies großes Unglück zuziehen könnte.

Mit diesem Muth tritt er zur Majestät: indessen ist ihm unterwegs die große Schwierigkeit der politischen Aufgabe, die er jetzt mit Klugheit lösen soll, noch klarer geworden. Die Ursache von Hamlet's Wahnsinn ist seine Liebe zur Tochter des Ministers, dem Vertrauten des Königs. Der Vater muß doch irgend einmal diese Liebe geduldet, vielleicht gebilligt, wohl gar befördert haben; dies ist dem Könige verschwiegen worden, bis es sich nicht mehr verbergen läßt. Wie erscheint hierbei der alte Vertraute? Die Entdeckung läßt sich nur bei guter Laune des Herrschers wagen, weil auf dem Vater immer ein Schatten von Zweideutigkeit haften bleibt. Zum Glück sind die Gesandten mit glücklichen Nachrichten von Norwegen zurückgekommen; dies ist das Fest, welches er dem Könige bereitet, seine Eröffnung soll nur der Nachtisch sein. In dieser, da ihm der Unwille der Königin sehr gleichgültig ist, sucht er den Prinzen durchaus lächerlich und abgeschmackt zu schildern, jede seiner komischen Wendungen soll dessen Unbedeutenheit darthun, er selbst spielt dabei so den Treuherzigen, Arglosen, daß er nach allen diesen Vorbereitungen endlich glaubt, der König sei aufgeheitert genug, um die Sache zu erfahren.

Allein wie nahm
Sie seine Liebe auf?

ist dennoch die erste, ganz ernsthafte Frage des Königs, der gleich wissen will, was ihm einzig dabei wichtig ist. Und nun muß der Alte eine Lüge aus Halbwahrheit und Verdrehung spinnen, die ihn in das unschuldigste Licht stellen soll, die aber dennoch dem König nicht genügt. Polonius, allzu geschäftig, weil er sich nicht schuldlos weiß, und seine Unschuld eben deshalb mit Gewalt darstellen will, schlägt eine Zusammenkunft der Tochter mit dem Prinzen vor, die er und der König dann belauschen wollen.

Und vor lauter Klugheit ist er denn doch nicht klug gewesen. Aber der Schreck hat ihn zu sehr übernommen; Hamlet hätte von seiner Liebe vielleicht nicht gesprochen, oder es war möglich, dem Könige diese Reden als die eines Verrückten gleichgültig zu machen.

Aus dieser sonderbar isolirt erscheinenden Scene haben übrigens manche Schauspieler die Veranlassung genommen, den Polonius als einen Schalksnarren darzustellen.

Der alte Staatsrath drängt sich dazu, den Prinzen auszuforschen, und dieser, gekränkt durch die Art, wie man ihm erst den Zutritt zu Ophelien erleichtert und nachher versagt hat, mißhandelt ihn bei jeder Gelegenheit.

Kennt Ihr mich, gnädiger Herr? fragt er den Prinzen.

Vollkommen. Ihr seid ein Fischhändler.

Das nicht, mein Prinz.

So wollt' ich, daß Ihr ein so ehrlicher Mann wäret.

Im Original:

Excellent well; your are a fishmonger.

Not I, my lord.

Then I would you were so honest a man.

Ich weiß nicht, ob man das ganze Gewicht dieser Stelle, die nur wie Spaß aussieht, verstanden hat. Ich konnte an Kemble und Kean, die ich beide in London in der Rolle des Hamlet sah, nicht bemerken, ob sie die Bitterkeit fühlten. Die Editoren haben etwas anders zu thun, als dergleichen zu erklären. Vielleicht findet man auch, wenn das Wort ausgesprochen ist, daß der Sinn so nahe liegt, daß kein Mensch ihn verfehlen kann. I would you were so honest a man — but — you are a fishmonger: — Ihr seid ein Kuppler, kein so ehrlicher Mann, als ein fishmonger, ein Fischhändler. Der Prinz wirft dem alten geradezu vor, er sei für seine Tochter und ihn ein Gelegenheitsmacher gewesen, und die bald folgende Rede: — „Denn wenn die Sonne Maden" u. s. w. — setzt die Verachtung, die Hamlet gegen den Vater und die Tochter ausspricht, nur fort. (In dieser schwierigen Stelle möchte übrigens wohl die alte verworfene Lesart a good kissing

carrion, wofür die Herausgeber a god, kissing carrion gesetzt haben, die richtige sein. Es ist aber hier nicht der Ort, Stellen kritisch zu erörtern). Im ganzen Stück spricht Hamlet mit der größten Geringschätzung von Ophelien, so behandelt er sie auch, wenn er in ihre Nähe kommt; nur einmal, beim Leichenbegängniß, erwacht sein besseres Gefühl, eben so viel aus Trotz gegen Laertes, in einer übertrieben emphatischen Rede, und nach dem Schluß derselben wird sie von ihm selbst nicht mehr erwähnt.

Der Vater fühlt nicht, was Hamlet sagen will, und sieht immer nur den Wahnsinn der Liebe. Es ist weit mit ihm gekommen, sehr weit! sagt er zu sich selbst, — und wahrlich, in meiner Jugend brachte mich die Liebe auch in große Drangsale, fast so schlimm, wie ihn. —

Mir hat es immer weh gethan, wenn ein Schauspieler diese Worte so sagte, daß sie nur Gelächter erregten. Ein schmerzliches Lächeln war wohl die Absicht des Dichters hervorzubringen durch diesen Rückblick in des Alten Jugend, und durch die Aussicht, daß Hamlet, so geistreich, witzig und beißend überlegen er jetzt gegen den Alten erscheint, in dessen Jahren doch ungefähr ihn wieder darstellen würde.

Um es dem Könige nur recht zu machen, um den Prinzen nicht aus den Augen zu lassen, erniedrigt sich der alte Staatsbeamte immer mehr zum Botenläufer, damit

nur kein Zweifel obwalte, zu welcher Parthei er gehöre. Er meldet die Schauspieler und läßt sich wieder vom Hamlet verspotten. So eilt er, den Prinzen und seine Tochter zusammen zu bringen, so schlägt er vor, daß die Mutter nach dem Schauspiele den Sohn scharf befragen soll, indeß er sich in das Gehör der Unterredung stellen will; und so rennt er, überdienstfertig, verblendet, von einem nicht reinen Gewissen aller Haltung beraubt, auf ähnliche Art, wie Rosenkranz und Güldenstern, in sein Verderben.

Von allen Rollen des wunderbaren Schauspiels wird in der Regel die der Ophelia am meisten mißverstanden. Es mag schwer sein, da der Dichter meist nur angedeutet hat, dieser bezaubernden Mischung eine Haltung zu geben, in welcher Eitelkeit, Koketterie, Sinnlichkeit, Liebe, Witz und Ernst, tiefer Schmerz und Wahnsinn sich nach und nach oder auch in demselben Momente zeigen sollen. Ich habe noch keine Ophelia gesehen, die mich nur getäuscht, vielweniger meine Bewunderung erregt hätte. Selbst die unvergleichliche Unzelmann (Bethmann) war in dieser Darstellung, einzelne Genieblitze abgerechnet, unbedeutend; von den beiden Ophelien in Drury und Coventgarden, die ich im Jahre 1817 sah, kann gar nicht die Rede sein. Gewöhnlich sehen wir in den Spielerinnen eine anfangs zu vernünftige und späterhin zu verrückte Person. Die ehe-

malige Miß O'Neal mag auch als Ophelia groß und einzig gewesen sein.

Wie viel Schönes, fein Beobachtetes läßt Göthe im Meister über diesen Charakter sagen; aber wenn ich den Shakspeare nicht ganz mißverstehe, hat der Dichter im ganzen Stück andeuten wollen, daß die Arme im Rausche der Leidenschaft und Hingebung dem liebenswürdigen Prinzen schon längst so viel gewährt hat, daß die Warnungen und Winke des Laertes viel zu spät kommen. Es ist zart und des großen Dichters würdig, daß er dies Verhältniß, wie so vieles andere, als ein Räthsel in sein Stück niedergelegt hat; aber von diesem Augenpunkt erhält Hamlet's Betragen erst seine Bitterkeit, ihr Schmerz und Wahnsinn Zusammenhang und Haltung: und daß Alles in diesem Wesen, die Hölle selbst, wie Laertes sagt, schön und liebenswerth erscheint, versöhnt wieder und macht die Lösung der Aufgabe für die Darstellung freilich um so schwieriger.

Als sie zuerst mit Laertes auftritt, der von Hamlet's Liebesgetändel sagt, es sei nur wie ein Veilchen, fragt sie naiv, lächelnd, und in ihrem Innern, wie sie glaubt, eines ganz andern sich bewußt: Nichts weiter? Nach der fortgesetzten Rede des Bruders antwortet sie:

— doch, lieber Bruder,
Zeigt nicht, wie heilvergeßne Pred'ger thun,

Den steilen Dornenweg zum Himmel Andern,
Derweil als frecher, lockrer Wollüstling
Er selbst den Blumenpfad der Lust betritt,
Und spottet seines Raths.

Ich begreife nicht, wie ein unschuldiges Mädchen so antworten könnte, eine Antwort, die ganz von jener Warnung abführt. Aber sie glaubt den Bruder zu kennen, sie fühlt recht gut das Abscheuliche, daß diese Lehren erst jetzt kommen, da man bisher dies Verhältniß mit dem Prinzen geduldet oder ignorirt hat. Gegen den Vater ist sie schon viel zurückhaltender; sie will nicht zu viel sagen, sie begnügt sich mit einigen allgemeinen Ausdrücken, und muß mit Schmerz inne werden, daß dieser plötzlich, als strenger Vater, den Prinzen mit Verachtung behandelt.

Erschreckt, tief erschüttert, fast zerstört meldet sie den Besuch des wahnsinnigen Prinzen. Hier müssen wir schon im voraus fühlen, auf welcher schwindelnden, ungewissen Höhe ihr ganzes Dasein wandelt. Diese Scene wird immer zu kalt und besonnen gegeben.

In dieser Verstimmung muß die Arme sich gebrauchen lassen, ihren wahnsinnigen Geliebten auszuhorchen. Hier muß die Darstellerin ihre ganze Kunst aufbieten, um das Schmerzliche dieser unwürdigen Aufgabe zu zeigen, die Seelenpein, sich vom Vater und vom König behorcht zu wissen,

dem Geliebten gegenüber, den sie nicht mehr sehen darf, und dem sie also bei einer so günstigen Gelegenheit so Vieles zu sagen hätte: sie muß sich ihm jetzt nothgedrungen in einer fremden, ganz unnatürlichen Gestalt zeigen, sie muß seine Schmähungen, Bitterkeiten, die an das Brutale gränzen, erdulden und darf kein Wort zu ihrer Rechtfertigung sagen, bis sie denn endlich, als sie wieder unbeobachtet ist, in die Wehklage ausbricht. Gewiß, für die Künstlerin die verwickeltste Aufgabe. Statt dessen sieht man gewöhnlich das Mädchen die Sache ganz ruhig abhandeln, und nimmt der Prinz, weil es oft geschieht, die Scene dann leidend, klagend und sentimental, so ist die allergrößte Entstellung des Dichters fertig.

Hamlet, als sie ihm die Geschenke zurückgeben will, ruft sogleich: Ha ha! Seid Ihr tugendhaft? Ha ha! are you honest? — was auch noch bitterer heißen kann: Ihr seid tugendhaft? weil er das Fremde, Linkische und Verlegene sieht, was er nur für eine neue Beleidigung halten muß.

Bei der Aufführung des Schauspiels muß sie sich vor dem versammelten Hofe von Hamlet Ungezogenheiten sagen lassen, er behandelt sie ohne Achtung, die sie ihm längst nicht mehr zu verdienen scheint. Der Prinz wird fortgeschickt, ihr Vater ist von diesem umgebracht, und ihr lange schon verhaltener Schmerz, die Zurücksetzung, die Erinnerung

schöner Stunden, Alles bricht über sie ein und bemeistert sich ihres wankenden Verstandes. Ihr Liebeswahnsinn nimmt gleichsam den Schmerz um den Tod des Vaters zum Vorwand, um sich ganz unverholen zu zeigen: sie wechselt mit Leichengesang und der muthwilligen Romanze, in der sie wohl ihr eigenes Schicksal enthüllt.

Er war bereit, thät an sein Kleid,
Thät auf die Kammerthür,
Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid
Ging nimmermehr herfür.

Und dann:

Sie sprach: eh' Ihr gescherzt mit mir,
Gelobtet Ihr mich zu frei'n. —
Ich bräch's auch nicht, beim Sonnenlicht!
Wärst Du nicht kommen herein.

Als Ophelia in derselben Scene noch einmal wahnsinnig auftritt, hat ihre Krankheit schon mehr eine feste Gestalt gewonnen. — Beim Shakspeare, der die Natur beobachtet hatte, um sich nie von ihr zu entfernen, haben die Wahnsinnigen immer ein gewisses Bewußtsein und eine Art von Vernunft; ja Lear spricht in seinen wilden Ergießungen die erhabensten Gedanken aus. Auch spielen sie zuweilen willkührlich mit ihrem Zustande, und davon zeigt

uns Ophelia etwas. Sie hat Kräuter und Blumen mitgebracht, welche damals in England eine eigne allegorische Bedeutung hatten. (Oft sieht man die Kranke auf der Bühne nur Strohhalme austheilen, die sie so oder so benennt: dies ist ganz gegen die Absicht des Dichters.) Zum Laertes geht sie mit den Worten: „Da ist Vergißmeinnicht, das ist zum Andenken: ich bitte Euch, liebes Herz, gedenket meiner! und da ist Rosmarin, das ist für die Treue."

Im Original: There's rosemary, that's for remembrance; pray you, love, remember; and there is pansies, that's for thoughts.

Der Rosmarin ward in England, wie in Deutschland, bei Hochzeiten ausgetheilt: noch jetzt aber geschieht es bei uns auf dem Lande auch bei Leichenbegängnissen; wahrscheinlich findet sich auch wohl noch in England hie und da diese Sitte. Sie giebt den Rosmarin, des todten Vaters wegen, dem Laertes; eben so die Stiefmütterchen, pansies, die pensées der Franzosen: auch diese sollen thoughts, das melancholische Angedenken, aufbewahren.

Da ist Fenchel für Euch und Agley — (there's fennel for you and columbines) fährt sie fort, indem sie diese Gewächse dem Könige überreicht. Fenchel hatte vieldeutigen Sinn, sprichwörtlich bedeutet er Schmeichelei, aber auch Sinnlichkeit, Lust; die columbines kommen in verschiede-

ner Bedeutung vor, sehr häufig als Allegorien der Untreue und wüster Sinnlichkeit.

Da ist Raute für Euch, (indem sie sich zur Königin wendet) und hier ist welche für mich — Ihr könnt Eure Raute mit einem Abzeichen tragen. Da ist Maßlieb u. s. w.

There's rue for you; and here's some for me: we may call it herb of grace o' sundays: — you may wear your rue with a difference. — There's a daisy — etc.

Wie im Mittelalter reuen zugleich leid thun, beklagen heißt, so geht im Englischen rue und ruth in einander auf, doch steht es in jenen Tagen auch sehr oft für repentance, für Reue, bereuen, und so wie die Reue das Herz der Besserung und Andacht öffnet, und dadurch die Vergebung möglich macht, so heißt die Raute (die Reue, rue) auch herb of grace, Kraut der Gnaden. Es ist unbegreiflich, daß selbst die gelehrten Engländer nicht beachten, wie to rue in Shakspeare's Zeitalter noch oft bereuen heißt; es kommt selbst bei diesem Dichter einige Mal so vor. Bewiesen selbst die zu freien Romanzen nichts für meine obige Behauptung, so würde diese Stelle sie doch rechtfertigen. Denn nach der Symbolik jener Tage konnte Ophelia, als eine verlassene Geliebte, sich nur mit dem Weidenzweige schmücken (wie sie denn auch ihren Selbstmord von einem Weidenbaum veranstaltet), nicht aber die Reue (die Raute) tra-

gen. Sie giebt etwas davon der Königin, wegen ihrer unerlaubten Ehe, — wir mögen diese Reue wohl Kraut der Gnaden an den Sonntagen nennen — (vielleicht wegen des Gottesdienstes: die Stelle hat ihre Schwierigkeiten) Ihr könnt sie mit einem Abzeichen tragen. (Weil jeder von uns sich in einer verschiedenen Sündhaftigkeit befindet). Da ist auch Maßlieb, a daisy — die Blume des Leichtsinns, der Leichtgläubigkeit bethörter Mädchen, wie sie öfter so vorkommt.

Was die Darstellung dieser Scene betrifft, so kann sie nur von der Wirkung sein, die der Dichter beabsichtiget, wenn Spiel und Rede rasch und fließend, vorzüglich aber reizend sind, so wie Laertes seine Schwester beschreibt. Es ist eben die Aufgabe, jenen Liebreiz, die anmuthige Koketterie, die die schöne Ophelia so auszeichneten, auch noch in diesen zerrütteten Zustand überzutragen, vom Wahnsinn dann plötzlich, wie von einer vorüberschwebenden Wolke, verdunkelt. Die Uebergänge von Freude zu Leid, und umgekehrt, müssen grell und plötzlich sein, aber sich alsbald wieder in Reiz und Lieblichkeit auflösen. Giebt man aber eine gespenstische Erscheinung, die entsetzt, dehnt man die Worte und Gesänge, setzt starke Accente und macht dadurch den Auftritt zögernd und schleppend, so ist diese Erscheinung, mit welcher Shakspeare so viel beabsichtigte, widerwärtig und kann unleidlich

werden, was viele dann freilich einen großen, starken Effekt nennen.

Vom Laertes ist weniger zu bemerken. Es ist schon hinreichend, wenn der Schauspieler sich nicht verleiten läßt, ihn als durchaus edlen und empfindsamen Sohn und Bruder zu nehmen. Im Anfang erscheint er ganz als ein galanter, junger Mann jener Tage, Ophelien warnt er in einer schön gesagten blumigen Rede, in welcher er sich selber gern hört, eine Eigenschaft, die er mit allen Personen des Schauspiels theilt.

Dann verlieren wir ihn aus dem Gesicht, bis er plötzlich, nach dem Wendepunkte des Stücks, als Empörer, roh und mit schroffem Uebermuthe wieder auftritt. Mag er um seinen Vater trauern, (welchem Menschen traut man diese Gefühle nicht zu?) so heftig er kann, so ist sein Schmerz, den er zeigt, doch nur ein vorgespiegelter, um den rasch geformten Traum seines Ehrgeizes wirklich zu machen. Was hat, bei einiger Ueberlegung, sein Aufstand mit dem Tode des Vaters gemein? Indessen wird der bessere Geist in ihm durch die heroische Persönlichkeit des Königs geweckt, der Moment, diesen zu ermorden, ist versäumt, und die beginnende Verlegenheit des stürmenden Jünglings wird durch den Eintritt der wahnsinnigen Schwester in neue, theatralische Wuth verwandelt. Gewiß liebt

er diese auch, der Anblick muß ihm schmerzlich, zerreißend sein, aber nicht auf diese Weise, wie er es vor dem Könige zeigt.

Als er etwas mehr beruhigt ist, sieht man in der verrätherischen Verhandlung mit dem Könige, wie er seinen Vortheil nie aus den Händen geben will, obgleich er fühlt, daß der wahre Augenblick, seine Absichten zu erreichen, schon verloren ist. Der Tod seiner Schwester regt ihn von neuem auf. So mancher Erklärer des Dichters hat die Sprache des Laertes, den Ausdruck seines Schmerzes unnatürlich und affektirt genannt; man hat den Dichter über etwas verklagen wollen, was ihn gerade als Lob frei sprechen sollte.

Eben so gewaltsam ist seine hyperbolische Rede am Grabe, die auch Hamlet veranlaßt, ihn durch größere Uebertreibung zu überbieten. — Von dem Gefecht, durch welches die Tragödie beschlossen wird, habe ich schon oben gesprochen. —

Der Geist soll eine der kunstreichsten und ergreifendsten Darstellungen Schröder's gewesen sein. Ich bin davon überzeugt, obgleich ich ihn nicht selbst in diesem Charakter gesehn habe. Was aber seitdem auf den deutschen Bühnen als eine Nachahmung dieses großen Künstlers gilt, ist gewiß nicht zu billigen. Ich meine jenes dumpfe, langsame,

monotone Recitiren, fast von keiner Geberde begleitet, wodurch die Scene schleppend und die Täuschung geradezu zerstört wird. Der alte Hamlet hat zwar nicht mehr Fleisch und Blut, aber doch alle menschlichen Leidenschaften des Zorns, der Rachgier, der Eifersucht. Wenn auch modificirt, muß man doch die pathetische Rede als solche vernehmen. Er darf also zürnen in Wort und heftiger Geberde. In London war der Geist auf beiden Theatern geradezu lächerlich, so ohne Anstand und Haltung wackelte er auf und ab, und sagte wie kühle Vorlesung seinen Theil her.

Wenn man den Hamlet das wunderlichste und eigensinnigste Werk des Dichters nennt, so thut man ihm gewiß nicht Unrecht, falls man es nur auch als das allertiefsinnigste zu schätzen weiß, aus dessen Gesammtheit eine so ungeheure tragische Empfindung heraus brennt, die sich wohl nur schwer mit Worten bezeichnen läßt. Wie abwechselnd die tiefsten Töne der Tragödie erklingen, so vernimmt man, in der Regel ohne Uebergang, den Schmerz, die Heiterkeit eines scheinbaren Lustspiels: ja es giebt kein Gedicht, in welchem Shakspeare seinem Publikum so vertraulich nahe gekommen, und, so zu sagen, es mit Händen berührt hätte, so daß nach den gewöhnlichen Vorschriften beschränkter Kritiker schon allein dadurch Täuschung und Würde, Interesse und Wahrheit unwiederbringlich zu Grunde gehen müßten.

Es werden Schauspieler eingeführt, die ein Stück spielen sollen. Diese sind aber nicht etwa unbestimmt, allgemein gehalten, sondern es sind die vom Globus, die nämlichen, die den Hamlet selbst aufführen. Und um darüber gar keinen Zweifel zu lassen, spielt der Verfasser sogar auf die literarischen Fehden an, die die Dichter und Schauspieler des Globus (der Shakspear'schen Truppe) mit den Kindern der königlichen Kapelle und deren Autoren hatten. Der Schauspieler, der sich beim dänischen Prinzen aufführt, ist unn geradezu Burbadge, der Heldenspieler Shakspeare's, der den Macbeth, Lear, Richard III. darstellte, und höchst wahrscheinlich in diesem Stücke zugleich den Geist übernahm. Dieser Mann, der berühmteste seiner Tage, und vielleicht der größte Tragödien- und Charakterspieler (denn er übernahm auch im Lustspiel die wichtigsten Rollen), der jemals in England aufgetreten ist, erschien hier in seiner gewöhnlichen Kleidung, in der man ihn zu sehen gewohnt war. Die Erzählung vom rauhen Pyrrhus ist der höchste Ton, den Shakspeare im ganzen Stücke anklingt, und Burbadge verändert dabei die Farbe und hat Thränen im Auge. (Beiläufig, diese Bemerkung hier macht das, was Hamlet den Schauspielern von der weisen Mäßigung lehrt, erst zur eigentlichen Lehre, und hätte schon längst den alten Streit schlichten können, in wiefern, und wiefern nicht der Schau-

spieler hingerissen sein dürfe). In der kleinen Tragödie übernahm dieser Darsteller die Rolle des Königs, die um so mehr, da sie ohne Pathos und in alterthümlichern Versen geschrieben ist, mit edler Präcision und Kraft muß gegeben werden. (Nur nicht, wie schon oben gesagt ist, unbedeutend in den Hintergrund verschleppt, wo Alles matt und unverständlich wird). Furchtbar mußte alsdann dem wirklichen Könige dies nachgeahmte Bild sein, aus dem ihm die Aehnlichkeit mit dem Bruder strafend entgegenleuchtete. — Wenn der Geist nachher durch das Schlafzimmer der Gattin schreitet, muß er gewiß nicht in der Rüstung, sondern im Hauskleide sein *). Ein Geist hat also, dürfte ein Spötter fragen, eine Garderobe? Warum nicht? Alle Gespenstergeschichten tragen es uns so vor, und der alte Hamlet erscheint auf der Wacht als Held im Harnisch, um zur Rache aufzurufen, und im Schlafgemach in der bequemen Tracht, wie er leibt und lebt, nach Hamlets Ausdruck.

Zum Beschluß nur noch eine Bemerkung, die dem Modegeschmack unserer Theater völlig entgegen ist. Shakspeare hatte eine so reiche Truppe vortrefflicher, eingeübter Schauspieler, wie wir es jetzt kaum für möglich halten, daß

*) Dies bestätigt uns geradezu die Quartausgabe von 1603: Enter the ghost in his night gowne.

es je so sein konnte. Er und viele der Zeitgenossen durften nicht so schreiben, wie sie thaten, so Schwierigkeit auf Schwierigkeit häufen, so das Bizarre und Seltsame fodern, wenn sie nicht viele und große Schauspielertalente fanden. Aber dennoch war es nichts Seltnes, daß ein Schauspieler in mehr als einer Rolle auftrat. Und warum wollen wir, bei unsern ungleich dürftigern Mitteln, diesen Ausweg bei Schauspielen, die an Personen reich sind, verschmähen? Es ist doch nur eine mißverstandene Vornehmheit, das unschicklich zu finden, worin uns als Beispiele Shakspeare, Eckhof und Schröder vorangegangen sind. Wie vortheilhaft für Anfänger, die so oft zurückgesetzt werden müssen, sich in verschiedenen Nebenrollen an Mannigfaltigkeit zu gewöhnen; wie belehrend für den gereiften Künstler, indem er aushilft, das ganze Wunder seiner Kraft, sein vollendetes Studium zu zeigen! Man wende mir nicht die Aufhebung der Täuschung ein. Diese materielle, grobe Illusion, die von dergleichen gestört wird, kann und soll im Theater nicht Statt finden. Die Stümperei, das Verderben der Werke, wenn Rollen wegen Mangel an Spielern verkürzt oder ausgelassen werden müssen, stört weit schlimmer.

Ich habe es vermieden, etwas über die Hauptperson des Stückes zu sagen, weil es mich, so viel auch schon über diesen Gegenstand gesprochen ist, in zu vielfache Untersuchun-

gen, Widerlegungen und Erklärungen verwickelt haben würde. Es ist auch jetzt meine Absicht nicht, meine Ansichten über Hamlet darzulegen, sondern ich will die Freunde des Dichters nur auf wenige Verse aufmerksam machen, auf jenen berühmten Monolog über den Selbstmord. Wer auch eben nicht mit den Werken des Dichters vertraut ist, kennt doch, wenigstens oberflächlich, den Hamlet; ja wer selbst diesen nie gelesen haben sollte, hat gewiß dieses Selbstgespräch gehört und bewundert. Wie oft ist es übersetzt, kommentirt, nachgeahmt! Keinem Franzosen, der von Büchern weiß, keinem Spanier, der gebildet ist, ist die Kunde davon verborgen geblieben, und es hat wirklich den Anschein, als besitze man in diesen Versen gewissermaßen eine Quintessenz dieses Dichters, als vernehme man in ihnen die ganze Tiefe seines unergründlichen Geistes auf die kürzeste und nachdrücklichste Weise, als habe man so den bequemsten Auszug in wenigen Worten, die man Jedermann entgegen rufen könne, der an der Herrlichkeit neuer Poesie, am Tiefsinn unserer Kunst etwa zweifeln wollte.

Ich muß ein Bekenntniß meiner Schwäche oder Unbeholfenheit ablegen, daß ich nämlich lange mit mir gekämpft habe, um die Empfindung und Einsicht zu erringen, von der ich alle Menschen begeistert sah, die ich in allen Büchern wieder fand, in welchen man diese Stelle bewun-

dernd erklärte, und die sogar die Gegner des Dichters rühmend anerkannten.

Ich nannte es meine Schwäche, weil es mir immer, und auch jetzt noch, schwer geworden ist, diese und jene einzelne Stelle in einem gelungenen Schauspiel, oder gar einem Meisterwerke, besonders herauszuheben: früh schon hat sich mein Geist gewöhnt, das Ganze in seinem nothwendigen Zusammenhange zu verstehen, und beim Shakspeare namentlich, der seit Jahren mein ununterbrochenes Studium war, fand ich mich so vom Strome seiner Werke mitgenommen, daß ich mich oft nur verwundern konnte, wenn man diese und jene Verse so vorzüglich heraushob, die mir als nothwendig und trefflich, aber nicht mehr als die übrigen, aufgefallen waren. Dafür aber fand ich auch da meistentheils große Schönheiten, wo man den Dichter kritisch tadeln, wo man ihn verbessern wollte, weil man eben, sich immer am Einzelnen haltend, die Bedeutung, den wahren Sinn dieser angefochtenen Stellen übersehen hatte.

Freilich wird, befriedige uns ein poetisches Werk auch noch so sehr durch seine innere Nothwendigkeit und harmonische Vollendung, dennoch diese und jene Scene durch ihre hohe Vortrefflichkeit einen hellern Glanz der Schönheit in unsere Seele spiegeln. Dieser Erfahrung hatte ich mich ebenfalls nicht entziehen können, denn es wäre nur Gefühl-

losigkeit, nie auch vom Einzelnen ergriffen und erschüttert zu werden, vorzüglich wenn es die Stellen sind, die der weise Dichter selbst uns als solche ankündigen möchte. Kann man die Rasescenen des Lear jemals vergessen, wenn man sie einmal vernommen hat? Oder den Monolog Macbeth's vor, seine Erzählung nach dem Morde? Die Wuth Othello's? Clarence's Traum in Richard III., oder den Tod des alten York und dessen letzte Rede im dritten Heinrich VI.? Talbot's Abschied von seinem Sohne im ersten Theile? Den Tod des Winchester oder Gloster im zweiten? Viele Eindrücke verliert die Seele wieder, diese und mehr ähnliche in Shakspeare's Werken niemals. — Meine Unbeholfenheit nannte ich es daher auch, weil ich durchaus nicht, so oft ich las und wieder las, die ausschließliche Bewunderung dieses berühmten Monologs mit den übrigen theilen konnte. Die treffliche Sprache, die passenden Bilder begriff ich, aber hätte nicht die Welt seit einigen Jahrhundert dieses Blatt besonders bezeichnet, so hätte ich in meiner Weise darüber, wie über manches hingelesen, und noch ungestörter, wenn mich nicht eine gewisse Dunkelheit, ja Unzweckmäßigkeit wider Willen festgehalten hätte.

Mir schien nämlich, als wenn der große Dichter einem brütenden, melancholischen Gemüthe, das endlich gar auf den Punkt kommt, das Leben freiwillig abzuwerfen,

noch ganz andere Worte hätte in den Mund legen können. Er hat sonst keinen solchen Charakter gezeichnet: denn Lucretia in seinem epischen Gedicht faßt diesen Entschluß unter andern Umständen und mit anderer Seele, Brutus und Kassius denken und sterben als Römer, Othello ermordet sich im Uebermaß seines Schmerzes, der ihm das Leben unerträglich macht, rasch, und ohne vorhergehende Ueberlegung seiner That. Eben so Julia, und auf ähnliche Weise Romeo. Nirgend sonst bei diesem Dichter das Gelüst, diesen Seelenzustand, welcher den Wunsch des Selbstmordes emporwachsen läßt, zu schildern oder zu ergrübeln. Nur Hamlet sagt schon in seinem ersten Monolog, indem ihn das ganze Treiben dieser Welt anekelt: „O möchte sich doch dieses zu feste Fleisch in einen Thau auflösen, oder hätte der Ewige sein Gebot nicht gegen Selbstmord gerichtet." Er ermordet sich nachher nicht wirklich, und darum kann seine Rede wohl später in jenem Monolog nicht jene Eindringlichkeit, jene furchtbare Tiefe des Werther haben; aber es könnte doch Einiges von der wunderbaren Rührung des Deutschen in den Dänen übergegangen sein, doch einige Töne jener ergreifenden Wahrheit, die dieses Buch durch seine Kraft und Ueberzeugung zum einzigen in der Welt erheben. Es ist verzeihlich und begreiflich, daß Hamlet im Beginn des Stücks, im Gefühl über den Verlust eines

theuern Vaters, über den Unmuth einer vormals geliebten Mutter, aus seinem Recht und vom Thron verdrängt, im Bewußtsein einer gewissen moralischen Ohnmacht wünschen kann, es sei erlaubt, selbst den Ausgang aus dieser widerwärtigen Welt zu suchen. Jetzt aber, nachdem er auf die wunderbarste und erschütterndste Weise erfahren hat, daß sein Vater nicht natürlich gestorben, sondern schändlich ermordet ist, nachdem er dem Geiste Rache und Genugthuung versprechen müssen, nachdem er eine Rolle übernommen, deren Spiel ihn freilich, statt ihn dem Zwecke näher zu führen, vielen Gefahren aussetzt, und er sich selbst über seinen Leichtsinn, über seine Unentschlossenheit in einer leidenschaftlichen Rede gescholten: — jetzt soll er in einer ganz andern Lage, als in welcher wir ihn zuerst sahen, jenes göttliche Gebot, welches er dort scheut, vergessen, und, um sich jener aufgegebenen That zu entziehen, den Entschluß fassen können, lieber das Leben freiwillig aufzugeben? Hier fand ich, wie gesagt, Dunkelheit, Widerspruch, und das Gemüth Hamlet's, wenn es auch zerrüttet sein soll, war mir geradezu unverständlich.

Aber ist es denn auch nothwendig, daß dieser Monolog vom Selbstmord handelt? Hat ihn denn Shakspeare wirklich so gemeint? Zu dieser Frage sollten meine Bekenntnisse nur den Leser vorbereitend führen, die außerdem

höchst überflüssig wären. — Ich weiß, welche angewohnten Vorurtheile man mir entgegensetzen wird, wie schwer es mir selbst geworden ist, Alles abzuweisen, was ich in Büchern darüber gelesen hatte; aber dennoch ist mir schon seit Jahren, und immer fester und klarer die Ueberzeugung geworden, daß sich Erklärer und Bewunderer des Dichters geirrt haben, daß dieses Selbstgespräch unmöglich den Sinn haben kann, den sie ihm unterlegen.

Zur Zeit des Dichters kann man diesen Monolog auch nicht so genommen haben, obgleich uns Zeugnisse darüber mangeln. So oft Hamlet von den Zeitgenossen angeführt wird, so oft die Gegner über diesen Charakter, selbst über diesen Monolog spotten; so ist mir doch keine Stelle bekannt, in welcher die moderne Auslegung hindurch schiene. Ob Betterton die Verse schon im Sinn des Selbstmordes gesprochen hat, weiß ich nicht *); daß aber Garrick und viele an-

---

*) Ich finde in der Wochenschrift: The Tattler, von Steele, daß Betterton, nachdem er schon über siebenzig Jahr alt war, als ein Gichtkranker noch einmal im September 1709 den Hamlet zu seinem Benefiz spielte. Dies war zugleich, so viel ich weiß, das letzte Mal, daß dieser große Schauspieler auftrat.

Steele beschreibt bei dieser Gelegenheit, als wenn ein Freund es ihm erzählte, wie vortrefflich der Veteran, und wie kräftig er Alles gesprochen habe. Auch der Monolog, wo er mit der berühmten Sentenz: Sein, oder nicht sein, anfängt. Dies verräth nur so viel, daß man dieses Selbstgespräch

dere vor ihm sie schon nicht anders verstanden haben, ist eine bekannte Sache. Rowe's Ausgabe des Shakspeare ist mir nicht zur Hand, um zu sehen, ob er vielleicht eine Andeutung über diesen berühmten Monolog giebt, oder auf eine frühere Erklärung und Tradition hinweist.

Beim ersten Anblick möchte es scheinen, daß die Stelle gar keine andere Auslegung zuließe. Diejenigen, welche sie nur aus Uebersetzungen kennen, werden um so mehr dieses Glaubens sein, da jeder Uebersetzer nothwendig seine Ueberzeugung mit überträgt, und unbewußt der Sache, wenn auch nur um ein Geringes, nachhilft. Es kommt auf den Versuch an, aus dem Ganzen der Dichtung, und dann aus einzelnen Worten die Stelle zu erklären, ob sie so in das gehörige Licht gerückt werden kann, daß sie jeden Freund des Dichters überzeuge.

Hamlet erscheint gleich im Anfange durch und durch verstimmt, und die Audienzscene muß seinen Verdruß noch vermehren. Seine Bitterkeit bricht gegen die Mutter ziemlich unangemessen, fast unartig aus, worüber er vom Kö-

---

schon damals vorzüglich auszeichnete. Wäre es aber selbst damals in gewöhnlich angenommener Bedeutung gesagt oder verstanden worden, so fragt es sich immer noch, ob Betterton, der 1658 oder 59 zuerst die Bühne betrat, auch in der Jugend, und noch mehr, ob seine Vorgänger ihm den gewöhnlichen Sinn untergelegt haben.

nige, der ihm immerdar imponirt, eine weitläufige Zurechtweisung ertragen muß, nachdem schon das wichtigere Anliegen des Erbprinzen, der es fühlt, daß er eigentlich König sein müßte, dem unbedeutendern Gesuch des Laertes nachgestellt ist. Nun sein Monolog, der Lebensüberdruß, sogar den Wunsch, daß es erlaubt sein möchte, sein Dasein willkührlich zu enden, so wie Bitterkeit gegen seine Mutter und den König ausspricht. Durch die Nachricht von der Erscheinung des Gespenstes wird seine Aufmerksamkeit ganz auf dieses gerichtet. In der Nacht bricht durch die Gegenwart und die Erzählung des Geistes sein ganzes Gemüth zusammen; er weiß sich nicht zu fassen, und ersinnt die List, sich wahnsinnig zu stellen: ein Plan, von dem man nicht mit Gewißheit zu sagen weiß, ob er ihn ergreift, den Wahnsinn zu vermeiden, oder weil er schon von dieser Seelenkrankheit völlig beherrscht ist. Mit diesem Vorsatz erschreckt er Ophelien, benutzt seine Verstellung, um den Polonius hart anzulassen, und vergißt sich nachher mit den Genossen seiner Jugend und den Schauspielern fast gänzlich wieder. So heiter, beinah ausgelassen er auf Augenblicke ist, so kehrt doch auch sein Trübsinn oft plötzlich wieder, und seinen Ekel vor der Welt und den Menschen trägt er in herrlichen Worten vor. Doch muß man sie freilich auch nicht zu buchstäblich nehmen, denn wenn er dem Rosenkranz sagt,

daß er seither alle seine gewohnten Uebungen aufgegeben habe, so widerspricht dem seine Eitelkeit kurz vor dem Rappiergefecht mit Laertes geradezu, wo er den Horatio mit der Versicherung beruhigt, daß er seit Laertes Abreise ein fleißiger Fechter gewesen sei. Als die Schauspieler ihn verlassen haben, fällt ihm in der Einsamkeit sein Mangel an Muth und Entschlossenheit bitter auf das Herz, er lästert auf den Usurpator, und noch mehr auf sich selbst, er findet sich niederträchtig, daß der Mord des Vaters und dessen Aufruf zur Rache ihn noch zu keiner That hat anspornen können. — „Bin ich eine Memme? fragt er sich selbst; würde ich mich beschimpfen und mißhandeln lassen, ohne augenblickliche Rache zu nehmen? — Ja! ruft er, sich selbst schmähend, aus: ich würde es alles dulden, weil es mir an Galle, an Kraft der Erbitterung fehlt, um Beleidigungen zu strafen.“ — Ohne Ueberzeugung, plötzlich bricht er ab, fast wie ein Zerstreuter; er findet eine Ausrede vor sich selbst, die ihn für diesen Augenblick beruhigt. Die Erscheinung kann eine böse, deren Aussage eine Lüge gewesen sein, um sein melancholisches Gemüth zu bestricken. Schon vorher ist es ihm eingefallen, durch ein Schauspiel, in welchem die Ermordung, wie sie ihm der Geist enthüllt, gespielt werden soll, den Oheim zu prüfen, und, wenn dieser die Probe nicht besteht, darnach seine Maßregeln zu nehmen.

Aber nur auf Augenblicke war er beruhigt; er kann den Gedanken über sich, das Beobachten seiner selbst so schnell nicht aufgeben; er sucht es noch einmal in einer ruhigen Stimmung zu ergründen, warum es ihm denn so schwer werde, den Entschluß, die That, die von ihm gefodert werde, auszuführen, und in dieser tiefsinnigen Frage an sich selbst sehen wir ihn wieder erscheinen. Shakspeare, es ist wahr, muthet uns oft viel zu, aber hier noch etwas mehr, als gewöhnlich; doch konnte er auch dem Kommentar seines Schauspielers vertrauen. Lassen wir freilich zwischen jenen heftigen Monolog und diesen ruhigen den Vorhang niederfallen, so wird die Gedankenverbindung, die der Dichter bei uns voraussetzt, die wir schnell wieder anknüpfen sollen, etwas zu gewaltsam unterbrochen. Ich erinnere nochmals, daß Shakspeare nur selten eine Abtheilung von Acten annahm, die meisten seiner Stücke wurden in einer ununterbrochenen Folge gespielt: will man aber eine Unterbrechung haben, so darf sie wenigstens hier nicht Statt finden. Der erste Act muß dann nach Hamlet's Scene mit dem Geiste und der mit seinen Freunden schließen, und der zweite erst nach diesem berühmten Monolog und der Rede des Königs über den Prinzen. Der dritte Act reicht bis zu Hamlet's Abreise, und der fünfte fängt mit den Todtengräbern an.

Hamlet also geht, nachdem die Schauspieler sich entfernt haben, nach seinem heftigen Monologe ebenfalls ab, unmittelbar tritt der König mit Polonius und Ophelia auf; diese wird von ihrem Vater abgerichtet, und der König und sein Rath verbergen sich, um den Prinzen zu behorchen. Dieser ist noch von seinen eben ausgesprochenen Gedanken beunruhigt: Bin ich eine Memme? Würde ich mich beschimpfen lassen? — Was hält mich denn also ab, als Rächer aufzutreten?

To be or not to be, that is the question. —

Sein, oder nicht sein, das ist hier die Frage. —

Es kommt darauf an, sagt er zu sich (wenn der Zuschauer alles Vorige noch im Gedächtniß behalten hat, und diesem scheinbaren Sprunge der Gedanken folgt), es handelt sich einzig darum, ob der Mensch lebt, oder nicht lebt, d. h. mehr, als das Leben kann ich nicht wagen und verlieren, also einzig um das Leben handelt es sich, ob ich dies daran setzen will. Diese Betrachtung ist ganz richtig, dieser Gedanke schon oft ausgesprochen worden, denn wer den Tod nicht fürchtet, braucht eben nichts anders zu fürchten.

Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The flings and arrows of outrageous fortune,

Ob's edler im Gemüth, die Pfeil' und Schleudern
Des wüthenden Geschick's zu dulden.

Es kann aber, fährt er nach einer Pause fort, der höchste Edelmuth sein, auch das Aeußerste mild und ruhig zu ertragen, jene Geduld zu üben, die man, um sie zu preisen, die christliche nennt, die eben so viel Kraft und Seelengröße, als der Widerstand fodert,

Or to take arms against a sea of troubles,
And, by opposing, end them?

oder:

Sich waffnend gegen eine See von Plagen,
Durch Widerstand sie enden?

— diese Plagen nämlich: aber wie? durch Selbstmord? Wäre dann dies opposing? — ein wirklicher Widerstand? Würde dann take arms, die Waffen ergreifen, wohl richtig und passend sein, wenn diese Waffen sich nur gegen den richten sollten, der sie ergriffen? Nein, dadurch geschieht es, daß ich diese Plagen selbst vernichte, daß ich meinem Gegner den Garaus mache. Dies muß mir auch gelingen, im Fall meine Geduld nicht stark genug ist, wenn ich nur den Gleichmuth besitze, mein eigenes Leben nicht zu hoch anzuschlagen; denn freilich, das kann gefährdet werden: aber ich darf diese Gefahr um so weniger scheuen, da Sterben ja doch nur ein Ausruhen von allen irdischen Beschwerden ist:

— To die — to sleep, —
— Sterben — schlafen —

No more; — and, by a sleep, to say we end
The heart-ach, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, — 'tis a consummation
Devoutly to be wish 'd. To die, — to sleep —

Nichts weiter; — und zu wissen, daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet,
Die unsers Fleisches Erbtheil — 's ist ein Ziel,
Auf's innigste zu wünschen. Sterben — schlafen —

Es ist aber freilich nicht der Augenblick des Todes, und der Schmerz, der ihn begleiten mag, nicht das Verlassen eines Lebens, welches uns oft so peinigend ängstigt, nicht das ist es, was uns abhält, entschlossen zu sein, um unserm Feinde es unmöglich zu machen, uns ferner zu schaden, oder was unsern Arm lähmt, ihn zu strafen —

To sleep! perchance to dream; — ay, there's the rub.

Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja, da liegt's.

Das ist (wörtlich) der Anstoß, das, was beim Kugelspiel auf der Wiese die Kugel im Laufe entweder anhält, oder ihr eine andere Richtung giebt.

For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: There's the respect,
That makes calamity of so long life.

Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,

Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns, still zu stehn. Das ist die Rücksicht,
Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen.

Diese geheimnißvolle Furcht, diese Furcht vor etwas Unbekanntem ist es, welche Elend, Unglück, Kränkung und alle Leiden den Sterblichen so viele Jahre hindurch tragen läßt.

For who would bear the whips and scorns of time?
Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel?

Dies kann im Allgemeinen, aber auch in's besondere von den Pasquillen und giftigen Ausfällen jener Tage gemeint sein, in denen sich viele Schriftsteller gefielen, und von denen auch Shakspeare mehr als einmal hatte leiden müssen. Oefter, als man es jetzt bemerkt, spielt Shakspeare auf seine nächste Umgebung und sich selber an, und im Hamlet vorzüglich.

The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,

The oppressor's wrong, ist mehr, als die Uebersetzung sagt, nicht bloß Druck, sondern ein Unrecht, eine Kränkung, die der Unterdrücker ausübt. Für proud man's lies't die Folio, welcher die Editoren in dieser Scene sonst ganz folgen, poor man's welches auch einen guten Sinn giebt; denn es sind Fälle, wo selbst der Höhere über den Hohn und die

Schmach und Lästerung des Geringern verzweifeln, und ihn wohl dafür vernichten möchte, wenn er es mit Sicherheit könnte.

The pang of despis'd love, the laws delay,

Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,

Der Gequälte, der seine Rache an der Geliebten selbst, oder an einem Nebenbuhler ausübt, welcher ihm die Verachtung zuzieht. Dispriz'd lies't hier wieder die Folio, nach meinem Gefühl, schöner: die mißgeachtete Liebe, ein Verhältniß, wie zwischen Othello und Desdemona, der diese umbringt, und auch Kassio aus dem Wege zu schaffen sucht, oder wie zwischen Posthumus und Imogen. Freilich müssen es pangs, Qualen, Folterschmerzen sein, wie diese sie erleben, denn nicht jedes verkannte Gefühl wird sich gleich so blutig rächen wollen.

The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes.
Der Uebermuth der Aemter, und die Schmach,
Die Unwerth schweigendem Verdienst erweis't,

wer trüge dies Alles,

When he himself might his quietus make
With a bare bodkin?
Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
Mit einer Nadel bloß?

Dies ist nun die Stelle, die etwas anders sagt, als im Originale steht, und welche zu sehr auf den Selbstmord hinweis't. Schröder erklärt noch mehr hinein, indem er übersetzt: „denn wer ertrüg' rc. — wenn er mit einem blanken Messerchen machen dürfte, daß man ihm mit der Sterbeglocke läutete." — Quietus kann aber Ruhestand nur metaphorisch, nicht wörtlich bedeuten: es ist beim Gericht der Abschluß der Akten, wenn Alles vorüber ist; bei Rechnungsabnahmen die völlig austilgende Quittirung, ein juristischer, ein Ausdruck des gewöhnlichen Lebens. So sagt im Spieler von Schirley (Dodsley IX.) ein Vormund zum Spieler, dem er die Mündel verheirathen will:

A brace of thousands, Will, she has to her portion:
I hop'd to put her off with half the sum;
That's truth: some younger brother would ha' thrank'd me
And given my q u i e t u s.

Irgend ein jüngerer Bruder wäre mit der Hälfte zufrieden gewesen, und hätte für Alles ein für allemal quittirt. Bodkin ist ein altes Wort, das schon beim Chaucer vorkommt, und immer einen kleinen Dolch bedeutet, dann aber auch Pfriemen, ein Instrument, mit welchem man Bänder durch Putz zieht, oder auch die Haare kräuselt. Für Nadel,

oder pinneedle wird es, so viel ich weiß, niemals gebraucht. Es sagt dasselbe, was stelo, stilo, stiletto bei den Italiänern, bei uns Stilett, ein Wort, welches wir von ihnen angenommen haben: ein Dolch, der nicht gerade am Degen, oder im Gürtel getragen wird, sondern meist versteckt ist. Vielleicht ist bodkin, eben so wie stiletto, ein Diminutiv. In Italien tragen freilich Mädchen und Frauen, vorzüglich auf dem Lande, so große und starke Nadeln in den Haaren, daß diese füglich als Dolche gebraucht werden können. A bare bodkin ist auch ein bloßer, nackter Dolch. Wollte der Dichter jenen Sinn der Geringfügigkeit, wie der Uebersetzer, geben, so hätte er but brauchen müssen; bare bezeichnet zugleich, daß dieses spitze Eisen, selbst ohne Scheide, indem es so leichter zu verbergen, genug ist. Der Sinn unserer Stelle ist nun also der: Wer ertrüge wohl alle jene eben erzählte Drangsale, wenn er mit einem kleinen, bloßen Dolch sein quietus, seinen völligen Rechnungsabschluß, zu Stande bringen könnte, d. h. wenn er den Gegner zum Schweigen brächte, die See von Leiden durch einen einzigen Dolchstoß von sich triebe: nicht aber, daß der Leidende sich selbst ermordete; ein kleiner, unscheinbarer Dolch ist hinreichend, wo das Schwerdt nicht gebraucht werden kann; auch der mächtigste Gegner ist mit diesem zu erreichen. Der Selbstmörder hat Wasser, wie Ophelia, Hunger oder auch

Gift zu Gebot. Indessen ist es auch gar nicht nöthig, too nicely die Erklärung fortzusetzen.

> Who would fardels bear
> To grunt and sweat under a weary life?
>
> Wer trüge Lasten,
> Und stöhnt' und schwitzte unter Lebensmüh?
>
> But that the dread of something after death, —
>
> Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod' —
>
> The undiscover'd country, from whose bourn
> No traveller returns, — puzzles the will;
>
> Das unentdeckte Land, von deß Bezirk
> Kein Wandrer wiederkehrt — den Willen irrt,
>
> And makes us rather bear those ills we have
> Than fly to others that we know not of?
>
> Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
> Ertragen, als zu unbekannten fliehn.
>
> Thus conscience does make cowards of us all,
>
> So macht Gewissen Feige aus uns allen.

Dies also ist, was nicht bloß mir, sondern allen Menschen den Muth lähmt. — Hier schließt der Redner nun wieder seine Gedankenfolge unmittelbar an jenen bewegten Monolog des Zornes:

> And thus the native hue of resolution

Is sicklied o'er with the pale cast of thought;

Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt;

außerordentlich schön gesagt, im Originale, wie in der Uebersetzung.

And entreprizes of great pith and moment,
With this regard, the currents turn awry,
And lose the name of action. —

Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen. —

Im zweiten Verse lies't man auch wohl mit der Folio besser turn away für awry. Wer aber nun auch bis auf diese letzten Verse, sei es selbst etwas gewaltsam, die bisherige Erklärung hat beibehalten können, dem sollte es doch wohl mit diesem Schluß, wenn er aufrichtig zu Werke geht, sehr schwer, wenn nicht ganz unmöglich, fallen. Ist denn jeder Selbstmord eine Handlung, ein Unternehmen voll Mark und Nachdruck? Und könnte Hamlet sich wohl selbst so ungeheuer belügen, die gemeine Feigheit, sich jetzt, unter diesen Umständen, selber umzubringen, um nur seiner ihm lästigen Aufgabe zu entfliehen, so vornehm zu benamen? Er ist überhaupt kein Held, er zeigt, wie er auch Ophelien gesteht, Schwächen aller Art; fast alles

Gute und alles Böse des Menschen kommt in ihm zur Sprache: aber es hieße doch allzu tief sinken, wenn er jetzt darüber nachsinnen könnte, ob er sich nicht lieber umbringen sollte, und selbst dieses nur wieder aus Furcht unterließe. Mich wundert nur, daß ihn seine Freunde und Bewunderer so tief haben sinken lassen, ohne sich mit Unwillen von ihm abzuwenden. Ein gewisses Gelüst zum Selbstmord und der Lebensverachtung, welches eine Zeitlang die Gemüther beherrschte, ist vielleicht mit Ursache, daß man diesen Monolog mißverstand und einseitig und übertrieben bewunderte. Sehen wir nun aber von diesem Schluß auf alles Vorige zurück, lesen wir ihn nach meiner Erklärung noch einmal, so ist Alles natürlich, bedeutend und passend: Unternehmungen voll Mark und Nachdruck, z. B. einem Usurpator das Reich entreißen, einen ermordeten Vater rächen, die Stelle als König einnehmen, auf welche Geburt und Landesrecht Anspruch geben, Soldaten, Volk und Große für sich zu dieser Umwälzung gewinnen, ja, dies ist allerdings Handlung, Unternehmung, — und diese, wie ähnliche große Plane, werden aus der Bahn gelenkt und ersterben im Vorsatz, weil der Unternehmer zagt, weil es ihm nicht gleichgültig ist, ob er in diesem Kampfe selbst zu Grunde geht. Noch ist zu bemerken, daß Hamlet nur Leiden anführt, die uns von Andern zugefügt, und an diesen gestraft werden können,

nicht aber solche, die den Selbstmord am ersten entschuldigen könnten, wie: unheilbare Krankheit, tiefe Melancholie, ein Ekel am Leben, der nicht mehr zu überwinden ist, Gram um Freund oder Geliebte, um unersetzliche Güter, die so leicht allen Reiz dem Leben nehmen können, oder das Elend eines unfreiwilligen Mordes, u. dergl. Von allem diesen wird nichts berührt. — Nach meiner Auslegung verstehe ich nun in Hamlet's Charakter alles Vorhergehende und Folgende; wenn er nun die Schauspieler ermahnt, sich während des Spiels vor dem Könige vergißt, und doch die Gelegenheit versäumt, als diesen sein Gewissen verrathen hat. Als er ihn betend findet, zagt er wieder, den entscheidenden Streich zu thun, und bildet sich lieber eine mehr als unmenschliche Rachsucht vor, um nur wieder eine Ursache, aufzuschieben, um nur vor sich selbst eine Entschuldigung zu haben. Das Gegenstück ist Laertes, der, trotz seiner Frechheit, mit der er hereinstürmt, ebenfalls vor dem Könige zagt, zweifelt, den Augenblick versäumt, der nicht so wiederkehrt, und sich auch wohl einbildet, eine andere und bessere Stunde in Zukunft anzutreffen. Bei seiner Mutter läßt der Prinz seinem bittern Unwillen freien Lauf; der Geist mahnt ihn wieder, er aber, der keinen festen Plan hat fassen können, läßt sich dennoch vom Könige nach England schicken. Polonius ist wie durch Zufall ermordet worden;

sein Tod ist so wenig tragisch, daß ihm fast ein Anschein von Possirlichem beigemischt ist. Auf der Reise wird Hamlet auf wunderbare Weise gerettet; er kommt zurück und wendet seine kostbare Zeit dazu an, auf dem Kirchhofe trübsinnig zu philosophiren, um seinem Widerwillen gegen das Leben ein Fest zu geben. Seine Eitelkeit und sein Gefühl zugleich verursachen, daß er sich gegen Laertes ganz vergißt; er zaudert, er ist von Ahnungen bewegt, als man ihm den Zweikampf vorschlägt; wieder erwägt er, wie ängstlich es sei, das Leben zu wagen, und wie gering man es doch schätzen müsse. So geht er seinem und dem Untergange des Königs entgegen.

Diese Verachtung des Lebens, verbunden mit einer überreizten Anhänglichkeit an dasselbe, charakterisirt Hamlet in den meisten Scenen: dies wird auch ein Kennzeichen aller jener Gemüther sein, die durch verletzten Stolz und gekränktes Gefühl die Frische des Daseins, und durch Grübeln die ruhige, sichere Haltung verloren haben. In diesem trüben Wesen Hamlet's zeigen sich alle Leidenschaften finster; Rache, Zorn, Tücke, Neid, Stolz und Ehrsucht thun sich abschreckend hervor, aber wieder so durch Gefühl, Witz, Geschmack, Kenntnisse und Adel der Persönlichkeit gesänftigt und verklärt, daß diese wunderbare Erscheinung anzieht und fesselt, daß selbst ihre abstoßenden Eigenschaften nicht ohne

Glanz, oder aller Größe entkleidet, sich verkünden. Diese bizarre, unergründliche Vereinigung von Thorheit und Weisheit, Seelengröße und Kleinheit, Liebe und Haß, Eitelkeit und wahrem Stolz; dieser Liebende, der Leidenschaft zeigt, und dem man doch keine Liebe zutrauen kann, der als edler Freund spricht und fühlt, der durch seine Liebenswürdigkeit, die er anlegen kann, so oft er will, ein Abgott des Volkes ist, der in gewissem Sinne seine ganze Umgebung übersieht und doch der Betrogene eines Jeden ist; diese Mischung von heterogenen Bestandtheilen, der wir so oft, nur im kleinern Maßstabe, im wirklichen Leben begegnen, und die man in neuern Zeiten recht eigentlich mit dem Namen des „Interessanten“ hat taufen wollen; diese wundersamen Widersprüche, an denen fast jeder begabte Mensch mehr oder minder leidet, kurz, das alles hier Zusammengefaßte ist wohl die Ursache gewesen, warum diese Tragödie und dieser Charakter so allgemeines Glück gemacht haben. Glaubte doch Jedermann, und mit einem gewissen Recht, hier den Dichter zu verstehen; meinte doch fast Jeder, die nämlichen Gefühle, oder ähnliche, erlebt zu haben. Darum hat auch diese wunderbarste Komposition in der Geschichte der Poesie Epoche machen müssen; seitdem haben wie viele englische Dichter diesen Hamlet nachahmen, fortsetzen wollen, und unter den deutschen Dichtern, wo findet man den Dänenprinzen,

möchte man fragen, und Anklänge von ihm nicht wieder? Dies Werk hat sowohl jener Zeit, wie der unsrigen, ein Auge, oder einen Sinn mehr gegeben: so tiefsinnig, vielseitig war die Menschheit bis dahin noch nie aufgefaßt; so keck, lustig bis zum Verzweifeln und tragisch bis zum einfachen Kinderton hinab waren die Geheimnisse des Herzens noch nie ausgeplaudert worden. Die Schauder der Geisterwelt, die verstellte Politik des Palastes, der Aberwitz des gemeinen Sinnes, Melancholie und Spaß hatten sich noch nie so nahe an einander vernehmen lassen. Wie Buonarotti's jüngstes Gericht verdrehte dies Werk auch eine Zeitlang alle Köpfe in England, wie es bei uns noch manchem unentwickelten Geiste schwere Beängstigungen oder den kitzelnden Trieb der Nachahmung und Ueberbietung zuführt. Es steht aber selbst schon in seiner gewagten Größe so an der allerletzten Gränze des Möglichen, wie auch Macbeth und Lear, daß das geringste Ueberschwanken, sei es auch nur um eine Linie, nothwendig in das Abgeschmackte hinabstürzen muß.

Wie die Welt von dieser unergründlichen Schöpfung begeistert und ergriffen ward, so vergafften sich viele auch nur darin, und konnten eben deshalb den lenkenden Geist, den spiritus rector, nicht finden. Die meisten aber begingen den menschlichen Fehler, den Helden des Gedichtes allzuliebenswürdig zu sehn, über seine Mängel hinwegzublicken,

und ihn nur edel, zart, weich, und nichts als eine liebenswürdige Melancholie in in ihm zu finden. Schröder that in jenen Jahren vielleicht nicht Unrecht, diesem Bedürfniß, so viel es irgend möglich war, nachzugeben; und darum konnte, weil Alles gemildert war, sein Hamlet auch leben bleiben. Die Zauber der Tragödie hätten sonst wahrscheinlich unsre Landsleute damals nicht angesprochen; ist es doch mißlich, das Werk selbst gegenwärtig noch ganz für sich reden zu lassen! Wir haben immer noch daran gedeutelt und gekünstelt. Squenz und seine Gesellen haben nicht so Unrecht, wenn sie bei ihrem Pyramus wiederholt die Warnung ausrufen: „Und das können die Damen nicht vertragen!" Viele unserer Herren aber auch nicht, und die Welt ist sich immer ziemlich gleich geblieben.

sich ihm nur roth, gar, [illegible] als eine nothwe-
[illegible] zu finden. [illegible]
an jenen Tischen [illegible]
[illegible]
[illegible] Alles [illegible]
[illegible] hätten [illegible]
lich unter [illegible] damals nicht [illegible]; ist es [illegible]
[illegible] Welt [illegible]
ben zu lassen. Mit [illegible] immer noch [illegible] und
[illegible] haben nicht so [illegible]
[illegible], wenn sie [illegible]
[illegible]
[illegible] über [illegible]
[illegible]

Allgemeine Bemerkungen,
Erinnerungen, Fragmente
aus
Briefen und Aufsätzen.

Allgemeine Bemerkungen,

Erinnerungen, Fragmente

aus

Briefen und Aufsätzen

Ueber

Hamlet's Monolog.

Ein Nachtrag zum Nachtrage.

Viele Freunde des Britten haben meinen Bemerkungen über dies berühmte Selbstgespräch nicht unbedingt ihren Beifall geben können. Einige der Scharfsinnigsten, die sich mir mitgetheilt haben, können ihre frühere Ansicht nicht ganz fahren lassen, ohne mir doch völlig Unrecht zu geben: sie meinen, man könne jenes ältere Verständniß vielleicht mit dem meinigen verbinden, so daß sich mit der ersten Hälfte des Monologs doch neben dem Gefühl der Rache ein Gelüst des Selbstmordes ausspreche, und erst in den letzten Versen sich dieses unbedingt verliere, und meiner Erklärung Raum gestatte. Es ist mir wenigstens gelungen, diese verständigen Leser irre zu machen; doch, wie es zu geschehen pflegt, haben sie auch mich wieder auf Augenblicke an meiner Auslegung irre gemacht. Daß in den Worten — to die, to sleep, — eine Todessehnsucht sich vielleicht wieder auffinden, und, auf eine, nur dem geschärf-

ten Auge sichtbare Weise, mit der Lust zum Selbstmorde verbinden ließe, ist vielleicht manchem Sinne klarer, als dem meinigen, und es bleibt am Ende hier, wie im ganzen Gedicht des Hamlet, manches unauflösbar, und entzieht sich einer festen, unwandelbaren Ueberzeugung. Es giebt auch im Macbeth einige poetische Räthsel aufzulösen, — und welches Stück des großen Dichters böte sie nicht dar, wenn man wahrhaft, mit den Augen der Seele, und nicht blos obenhin liest? Wenn ich auch meine Erklärung beibehalte, so lerne ich doch gern von geistreichen Kennern des Dichters, wenn sie mit Scharfsinn Ansichten vertheidigen, die mir fern liegen.

Die früheste Ausgabe des Hamlet, die wir bisher kannten, war eine in Quart von 1604, welche im Wesentlichen mit der Folioausgabe völlig übereinstimmte. Mir war daher die Nachricht, daß sich eine Quartausgabe von 1603 gefunden habe, sehr wichtig. Nicht, als wenn ich glaubte, es ließe sich irgend etwas entdecken, wodurch der Dichter, oder sein Meisterwerk, uns in Hauptsachen anders erscheinen könne, wie manche Bewunderer in Deutschland und selbst in England geträumt haben: sondern ich war überzeugt, einzelne Lesarten würden klarer werden, einige Vermuthungen sich bestätigen, und das Ganze uns vielleicht einen Anblick gewähren, in welcher Art der Dichter seine Werke anfangs schneller entwarf, um sie nachher, nachdem sie schon auf

der Bühne erschienen waren und Glück gemacht hatten, überzuarbeiten. So hat es sich auch bestätigt. Wir verstehn offenbar jetzt einige Stellen besser, über welche vorher viel gestritten wurde, und ich freuete mich, daß meine Vermuthung, der Geist des Vaters müsse im vierten Act in Hauskleidung, und nicht in der Rüstung erscheinen, hier bestätigt wurde, denn es steht ausdrücklich vorgeschrieben, daß er im Nachtgewande (in his night-gown) auftritt. Meine Ansicht des Polonius (der hier Carambis heißt) wird auch durch manche Züge, die in der spätern Ausgabe weggeblieben sind, gerechtfertigt, z. B. daß er, nachdem ihm die Tochter von des Prinzen Wahnsinn erzählt hat, ausruft: „Laß uns zum König; dieser Wahnsinn, wenn er auch eine Weile tobt, kann für deine Liebe doch günstig ausfallen.“ Uebrigens ist diese Edition so nachlässig und fehlerhaft gedruckt, so manche Verse fehlen oder sind falsch gestellt, daß man sieht, sie ist sehr eilig verfertigt, um nur schnell der Begierde des Publikums genug zu thun; und wenn sie auch keine unrechtmäßige Ausgabe ist, so ließ man dem Dichter wohl nicht Zeit, sie durchzugehn, sondern nahm das Buch des Souffleurs und druckte ohne Kritik ab. Man könnte auf die Vermuthung gerathen, die Abschrift sei nach dem Gehör verfertigt, und der Schnellschreiber habe vieles auslassen müssen, so daß es nur die unvollständige Kopie von

1604 sei, wenn nicht so manches anders abgefaßt wäre, wenn die Edition nicht manche Schönheiten enthielte, die der Dichter nachher wieder auslöschte, und wobei man ein= oder zweimal in die Versuchung geräth, mit ihm zu streiten, ob er auch Recht beim Ausstreichen gehabt habe.

Was nun jenen berühmten Monolog betrifft, so kann man hier beide Meinungen bestätigt, ja vielleicht noch eine dritte und vierte finden; er lautet nehmlich, seltsam genug, also:

Sein, oder nicht sein, — ja, das ist der Punkt. —
Zu sterben — schlafen. — Ist das Alles? Ja Alles.
Nein! schlafen, träumen, — ja wahrlich, dahin geht's.
Denn in dem Traum des Tod's, wenn wir erwachen,
Und vor den ew'gen Richter hingeführt,
Von wo kein Reisender noch je zurück kam, —
Das unentdeckte Land, — bei dessen Anblick
Der Sel'ge lächelt, der Verdammte flucht: —
Um dies allein, um diese freud'ge Hoffnung,
Wer trüge Hohn und Schmeichelei der Welt,
Verhöhnt vom Reichen, der Reiche verflucht vom Armen?
Die Witwe unterdrückt, gekränkt die Waise, —
Des Hungers Qual, oder des Tyrannen Zwang,
Und tausend Leiden außer diesen noch, —
Zu stöhnen, schwitzen unter Lebensmühsal, —
Wenn er den vollen Abschluß machen könnte

Mit einem bloßen Dolch? Wer trüge dies,
Als nur durch Hoffnung auf etwas nach dem Tode?
Dies stört den Kopf und macht den Sinn verwirrt,
Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehn.
Ja dies, o dies Gewissen
Macht Feige aus uns Allen. —

Fehlen hier Worte oder Verse? Oder sind beide hie und da ungehörig gestellt? Oder kam dieser Monolog zuerst ganz so aus der Feder des Dichters? — Alle drei Fälle lassen sich, wenn man diese Ausgabe aufmerksam liest, vertheidigen.

Was aber vielleicht am meisten zu betrachten ist, ist die Stelle, an welcher dieser Monolog eingeschoben ist: zugleich die größte Abweichung von der Gestalt des Gedichtes, wie wir es jetzt besitzen. Nachdem Hamlet den Aufruf zur Rache aus dem Munde des Geistes vernommen, und seine Gefährten ein unbedingtes Stillschweigen über das Vorgefallene hat beschwören lassen (der Schluß des Ersten Acts, nach den gewöhnlichen Eintheilungen), sehen wir Polonius (Carambis), der seinen Diener nach Paris sendet, um Laertes beobachten zu lassen (Act II.), Ophelia tritt erschreckt ein, um von Hamlet's Wahnsinn dem Vater die Kunde zu bringen, der sich sogleich entschließt, dem Könige den Vor-

fall mitzutheilen. Hierauf sieht man den König und dessen Gemahlin mit Rosenkranz und Güldenstern, welche berufen worden sind, um den Hamlet zu erforschen. Polonius, von der Tochter begleitet, tritt ein, und meldet die Gesandten, welche von Norwegen zurück gekommen sind: — Alles ohngefähr in der Ordnung, wie es in der spätern Bearbeitung sich findet. Man sieht Hamlet lesend kommen, der König und Carambis verbergen sich, ihn zu behorchen, und der Prinz tritt nun, nach der Geisterscene des Ersten Actes, zuerst mit jenem oben mitgetheilten Selbstgespräche auf, welches späterhin so berühmt geworden ist; darauf folgt die Scene mit Ophelien, ohngefähr so, wie in unsern Ausgaben; dann entfernt sich der Prinz, um sogleich zurück zu kehren, den Polonius hart anzulassen, den er einen Fischhändler nennt, und sich dann des Besuchs von Rosenkranz und Güldenstern, der alten Schulgenossen, zu erfreuen, deren Absicht er aber bald durchschaut. Diese sagen ihm von den angekommenen Schauspielern, welche sofort erscheinen. Der Tod des Priamus wird vorgetragen, und Hamlet ergießt sich in einem heftigen Monologe über sich selbst. Hier also ist Alles umgekehrt. Der Wahnsinn des Prinzen fängt mit jenem Monologe über Tod und Leben an, der in der zweiten Ausgabe erst allen diesen Scenen folgt, so, daß wir ihn, nach der hergebrachten Eintheilung,

erst im dritten Acte finden. Eine Umstellung der Scenen, eine Verwirrung beim Abdruck, ist bei näherer Prüfung nicht anzunehmen. Es ist also sehr merkwürdig, daß der Dichter bei mehr Muße den Ideengang, der uns jetzt in seinen Werke so nothwendig erscheint, aufnehmen, und den frühern fallen lassen konnte.

Lieset man diese frühere Edition, offenbar eine eilige Arbeit des Dichters, so wie die erste Ausgabe der lustigen Weiber, oder den Quartdruck Heinrichs des Fünften, von 1608, so hat man die wunderbare Empfindung, daß der größte dramatische Dichter, oder der größte Genius überhaupt, sich etwas näher an die Reihe der gewöhnlichen Sterblichen schließt. Es war also nicht bloß Ueberfülle eines ungezähmten Genius, die ihn um eine ganze Kopflänge alle andern überragen ließ, sondern zugleich Ueberlegung, ruhige Betrachtung und Fleiß. Darum sind seine Aenderungen und Ueberarbeitungen so lehrreich, wie seine Werke selbst.

Ueber

das Englische Theater.

Zum Theil aus Briefen vom Jahre 1817.

— Mein Erstes in London war, wie Sie wohl denken können, mich zu erkundigen, ob die Jahreszeit des Schauspiels noch nicht vorüber sei. Zum Glück sind die Bühnen noch nicht geschlossen, und es trifft sich zu meinem Vortheil, daß der berühmte John Kemble seine merkwürdigsten Rollen, vorzüglich die des Shakspeare, noch einmal zum Abschiede durchspielt, um dann das Theater auf immer zu verlassen. So habe ich denn gestern, den 30sten Mai, Cymbeline in Covent-Garden gesehn, und ich eile, Ihnen einen Bericht von dem Eindruck zu geben, den mir die Vorstellung dieses Werks gemacht und zurück gelassen hat.

Ohne Zweifel ist dieses Schauspiel das am buntesten geflochtene von den romantischen Werken des Dichters. Fast Alles, was in seinen übrigen Gedichten bezaubert, erscheint hier wieder, aber so mit Laune und Ironie durchzo-

gen, so mit seltsamen Begebenheiten und auffallenden Charakteren geziert und verwirrt, daß Schmerz und Lust, Lachen und Verzweiflung sich im kecksten Uebermuthe begegnen. In dieser Fülle hat der Dichter hier auch manches vernachlässigt, aber mit Vorsatz und Bewußtsein, was neben dem Schmuck der Poesie seine Werke zu den gründlichsten erhebt. Die Motive sind hier schwach und unzureichend, und wie sich Lustspiel und Tragödie begegnen, so verbinden sich auch Wahrheit und großartige Historie mit dem Seltsamen, selbst Kindischen eines Mährchens, und der Dichter erwartet, daß der entzückte Zuschauer über manches hinweg sehen wird, was dieser sonst mit Recht vom Schauspiel erwarten darf, und welche Erwartungen auf das höchste zu steigern, ihn eben der kühne und tiefsinnige Shakspeare in den meisten seiner Werke unterwiesen hat. Aber der Dichter mußte den Uebermuth seines kecken Unternehmens ganz fallen lassen, oder er konnte es nur so schaffen, wie es da ist. Da es nach meiner Meinung die letzte seiner Dichtungen ist, so betrachte ich es vor vielen andern mit gerührtem Wohlgefallen.

Daß ich, wegen der Länge des Stücks und der Unfähigkeit der Schauspieler, die weder alle Rollen, und noch weniger alle gut besetzen können, nicht Alles sehn, und Vieles mittelmäßig dargestellt sehn würde, darauf war ich gefaßt;

denn daran sind wir, auch bei schwächern Gedichten, schon gewöhnt: daß aber auch gar kein Zusammenhang sich zeigen würde, daß viele, und mitunter die schönsten Scenen, auch der schwächsten Täuschung ermangelten, ja daß man selbst gar nicht darauf einzugehn schien, diese nur zu bezwekken; darauf, ich gestehe es, war ich nicht gefaßt. Das Ganze war mehr wie ein Deklamations-Koncert eingerichtet, in welchem einiges vortrefflich, manches anmuthig gesagt, und vieles, sehr vieles, völlig stümperhaft gesprochen wurde, ohne auf den Sinn des Dichters, oder auch nur auf eine gewöhliche Wohlredenheit Rücksicht zu nehmen.

Oft kam es mir seltsam und lächerlich vor, daß sich die Darsteller nur in ein gewisses Kostüm gesetzt hatten, da sie eigentlich das Theater ganz ignorirten. Am meisten fühlte ich diese Wirkung in jenen Scenen, die gewiß zu den schönsten gehören, welche Shakspeare nur gedichtet hat, ich meine die jener wundersamen Einsamkeit, in welchen der alte Bellario und die beiden geraubten Königssöhne, Guiderius und Arviragus, sprechen und handeln. Je mehr der Dichter diesen Scenen ein eigenes Kolorit und eine herrliche Frische gegeben hat, um so mehr geberdeten sich diese jungen Leute wie zwei junge Engländer, die etwa eben vom nächsten Kaffeehause auf das Theater so aus Gefälligkeit hingetreten wären. Die widerwärtigste Nüchternheit

verdarb alle diese Scenen, doch schienen die Zuhörer eben nichts Wesentliches zu vermissen.

Die Bearbeitung dieses Schauspiels, seine Abkürzungen und Veränderungen sind nach der leichtsinnigen Weise, wie die Engländer dieses Geschäft abzumachen pflegen, denn seit sie nicht mehr Umarbeitungen ihres Dichters (wie die von Dryden verfertigte des Sturms, oder die des Timon von Shadwell) darstellen, sind sie mit willkührlichen Abkürzungen zufrieden, unter welchen oft die Verständlichkeit des Werks, immer aber der Sinn des Dichters leiden müssen. Man setzt gewissermaßen eine allgemeine Bekanntschaft des Gegenstandes voraus, läßt die berühmtesten Stellen stehn, nimmt auf die vorzüglichsten Schauspieler Rücksicht, oft mehr, als sich verantworten läßt, nimmt die unbedeutenden Reden und Scenen, und giebt sie den beliebtern, läßt diesen Auftritt zur Ermüdung lange spielen, und erweitert ihn durch Zusätze oder stummes Spiel, und kürzt andere Scenen ab, oder läßt sie ganz aus, die zum Verständniß höchst nothwendig sind, — kurz, man verfährt in der Regel so gewaltsam, daß ein Unbefangener diese Tyrannei nicht leicht mit jener Verehrung und Anbetung vereinen kann, welche die Engländer ihrem großen Dichter bei jeder Gelegenheit zu zollen scheinen.

Wenn man die Schauspiele zu lang findet, so möchte

diese Rechtfertigung vielleicht in Deutschland gelten können, wo man höchstens drei Stunden im Theater verweilen will, nicht aber in London, wo man fünf Stunden geduldig aushält, und nach jeder großen Tragödie noch eine langgedehnte Oper, oder zwei Lustspiele oder Farçen gern sieht. Es ist der Mangel an Sinn für ein Ganzes, die Abwesenheit des Kunstverstandes, worüber wir auch in Deutschland zu klagen Ursache haben, aber immer noch mehr die Gedichte, als die Britten, achten.

John Kemble erinnerte mich beim ersten Auftreten durch sein edles Wesen, den Wuchs und das sprechende, ausdrucksvolle Gesicht an unsern trefflichen Heinrich Jacobi: nur ist sein Knochenbau stärker, und das Kinn vorragender. Die Engländer kommen selbst darin überein, daß diese Rolle des Posthumus selbst in seiner Jugend eine seiner schwächsten Darstellungen gewesen sei; wie vielmehr jetzt! Sein Organ ist schwach und tremulirend, aber voll Ausdruck, und jedes Wort ist gefühlvoll und verständig betont, nur viel zu sehr, und zwischen jedem zweiten und dritten Wort tritt eine bedeutende Pause ein, und die meisten Verse oder Reden enden in der Höhe. Wie sehr mir dies auffiel, wie es meinem Gehör widerstand, da ich mich schon mit Iffland's Art, ernsthafte Rollen zu deklamiren, niemals vertragen konnte, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Durch diese un-

endlich langsame Art des Vortrags währte das Stück auch, ob ihm gleich vielleicht die Hälfte genommen war, außerordentlich lange. Diese, so zu sagen, musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus, ja machte es gewissermaßen unmöglich; denn wo Alles so unbedingt auf die kleinen Nüançen der Rede hingewendet wird, und jeder Monolog und jede Schilderung ein kunstvolles Ganzes ausmachen sollen, da kann von Charakter-Darstellung, von wahrer Steigerung, von Herausheben und Fallenlassen dieser und jener Stelle nicht mehr die Rede sein. Hie und da sah man den großen Meister, z. B. im zweiten Acte, wo Jachimo nach seiner Rückkehr sein gutes Glück erzählt: dies Verzweifeln, gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt, und man sahe deutlich, daß, wenn Kemble nicht der Manier und einer einseitigen Schule sich ergeben hätte, er ein wahrhaft großer Schauspieler geworden wäre.

Im römischen Gewande erschien er groß, und in den Ausbrüchen der Leidenschaft erhaben. Er weiß wohl, daß ihn diese Tracht kleidet und er sich gut und edel in ihr zu geberden weiß, und darum spielt er wohl auch diese jugendliche Rolle gern, in welcher er von Anfang bis zu Ende nicht jugendlich erscheint.

Young als Jachimo charakterisirte eben so wenig; Miß

Foote erschien liebenswürdig als Imogen, und in der Tracht des Knaben anmuthig; sie genügte freilich der Aufgabe nicht, und fand auch gar keinen Beifall, doch sagte sie im ganzen Stücke von allen meinem Gefühl am meisten zu. Sie quält sich, tief, nur zu tief zu sprechen, und das Vorurtheil, daß ein dumpfer oder männlicher Ton der tragische sei, scheint auch hier zu herrschen. Ueber die Sprache der Königin erschrak ich anfangs, weil sie sich in einer Art von knirschendem Baß vernehmen ließ. Dies erinnerte mich an einige italiänische Schauspielerinnen, die auch in der Tragödie auf diese Weise Furcht erregen können. Gewiß ist ein spitzer, gellender oder pfeifender Ton niedrig, und, wenn er aufkreischt, abscheulich: aber Niemand, am wenigsten ein Frauenzimmer, soll den Diskant, wenn er ihr eigenthümlich ist, verderben, um einen widerwärtigen, tonlosen Schall sich anzuzwingen. Noch sterbend lobt Léar den feinen, zarten Ton seiner Cordelia. Shakspeare, obgleich junge Männer seine Frauenzimmer spielten, dachte also hierüber ganz anders, und welche Schönheiten die Unzelmann-Bethmann auch in der Tragödie entfaltete, braucht nur in Erinnerung gebracht zu werden, obgleich ihr Ton immer weich blieb, und niemals zum tiefen Alt steigen konnte.

Das bestimmteste und schärfste Spiel zeigte sich im Cloten. Dies Stottern, Poltern war sehr bedeutend, und

das Ungeschlachte der Natur sehr gut ausgedrückt: nur war es ein Mißverstand, daß die gewissermaßen heroische Seite des Prinzen in seiner Plumpheit gar nicht heraustrat. Er blieb zu sehr Clown.

Meine Sehnsucht, das weitberühmte Theater von Covent-Garden oder Drury-Lane, und in London ein Werk des großen National-Dichters gespielt zu sehn, ist also nun endlich erfüllt, aber nicht befriedigt worden. Schröder wie Fleck, und auch ihre Umgebung, thaten weit mehr, um den Dichter darzustellen: und würde man selbst bei dem jetzigen gesunkenen deutschen Theater den Cymbeline versuchen, so würde man an vielen Orten gewiß mehr ein Zusammenspiel erstreben, und das wundervolle Gedicht nicht so unbarmherzig zerstückeln. — Muß einmal Shakspeare verkürzt und auseinander geschnitten werden, so denke der sogenannte Bearbeiter wenigstens wie Brutus vom Cäsar:

Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter, —
— — — — — —
Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter,
Nicht ihn zerhauen.

Mit der Art, wie die Engländer das Kostüm behan-

deln, kann man nicht zufrieden sein. Posthumus (John Kemble) trug lange gelbe Beinkleider, gestickt nach Art der Husarentracht, ein gelbes Wamms, einen herabfallenden, Wallonischen Halskragen, eine hellblaue Leibbinde von Seide, und über die Schultern herabhängend eine rothseidene Schärpe; dazu einen kurzen Degen, eine Art von Hirschfänger. Er schien gar keine Schminke aufgelegt zu haben, sah daher sehr alt aus, und trug sich auch, wie ein Alter, gebückt, welches bei seiner hohen, schlanken Statur noch mehr auffiel. In der Hand hielt er einen kleinen grauen Hut, der allzu unbedeutend war. Am meisten mißfiel, daß er ohne Mantel erschien. So en cuerpo zu gehn, wie die Spanier sagen, war in den frühern Jahrhunderten und bis auf die neuern Zeiten herab eben so unschicklich, als wenn jetzt ein anständiger Mann in Hemdsärmeln über die Straße laufen wollte. In Spanien tragen selbst die Diener Mäntel, und Jedermann, außer im Kriege, oder dem Reiter auf der Jagd. Aus diesem Mantel bildete sich unter Ludwig dem XIII. und XIV. der neuere Rock, und aus diesem das spätere Kleid und der neueste Frack; und das Wamms war früherhin das, was wir jetzt die Weste nennen. So gelehrt unsere Theater-Direktionen und Schauspieler thun, so wissen sie doch diese Kleinigkeit nicht, und lassen oft in Reiterkleidern oder im bloßen Wamms ihre feinen Leute in Ge-

sellschaft und zu Aufzügen gehn. Am schlimmsten erschien des Posthumus römischer Gastfreund. Er trug mit Folie und Golde, und auf ähnliche Art ein zweiter Fremder, einen kurzen Reifrock, oder bis auf die Knie reichenden, abstehenden, runden Lauferschurz, was lächerlich und abgeschmackt erschien. In meiner Kindheit sah ich auf dem berlinischen Operntheater die Höllenrichter in dieser anmuthigen Tracht. Ich war verwundert, hier in London noch diese Thorheit zu finden, da man so viel darüber gesprochen hat, welchen Einfluß die berühmte Siddons und ihr Bruder J. Kemble auf die Richtigkeit und Schönheit des Kostüms gehabt haben. Shakspeare hat in seinem Cymbeline gewiß an keine alte römische Tracht, oder ihre Stellvertretung gedacht, sondern er nahm wohl die damalige Italiänische, im Gegensatz seiner väterlichen.

Am folgenden Tage Julius Cäsar von Shakspeare, in Covent-Garden. J. Kemble den Brutus.

Da nun meine Erwartung nicht mehr eine unbestimmte war, so war mein Genuß größer. Auch wurde dieses beschränktere und verständlichere Werk des Dichters deutlicher und richtiger aus einander gesetzt. Brutus wurde freilich nicht gespielt, sondern mit Verstand deklamirt. Die

berühmte Scene des Streits zwischen ihm und Cassius (M. Young) machte nur geringen Eindruck: für dergleichen ist Kemble's Ton viel zu schwach. Die Reden wurden gut gesagt: Charles Kemble, der Bruder des berühmten Schauspielers, gab als Antonius die seinige mit großer Anstrengung; nur lachte er nach ihrem Schluß und der Empörung des Volks zu schadenfroh, wodurch der Dichter verkannt und entstellt ward. Wie dies so oft der Fall ist, daß das untergeordnete Talent vom Seinigen zu viel in den Dichter hinüber trägt, und ihn dadurch auf eine tiefere Stufe hinabzieht. Es kann manches in andern Gedichten gut und richtig angebracht sein, was der Großartigkeit Shakspeare's nicht geziemt.

Die Volksscene und ihre steigende Unruhe und Abfall wurde sehr gut gegeben. Auch konnte man heute mit dem Kostüm ganz zufrieden sein.

Die neuern Theater aber, die für diese Gedichte nicht eingerichtet sind, bieten immer eine Menge Ungeschicktheiten und Unschicklichkeiten dar, die einem gebildeten Auge oft höchst ärgerlich sind. So zeigte sich das Bett der Imogen, und der Kasten, aus welchem Jachimo stieg, unangenehm und dem Theater unangemessen; aber die Ermordung Cäsars war das Seltsamste, was ich bis jetzt auf einem großen und würdigen Theater gesehn habe. Diese hohen, tie-

fen Bühnen, die durch keine Architektur unterbrochen sind, machen es unmöglich, eigentliche Gruppen zu stellen; daher bildet sich, wenn viele Menschen zugegen sein müssen, Alles wie in einem modernen Ballet, oder es wird tumultarisch, unklar und verwirrt, indem das Drängen nach der Tiefe keine Unterscheidung und malerische Anordnung zuläßt. — Das Theater war tief, und Cäsar saß auf seinem Stuhle im fernsten Hintergrund; als ihm die Bitten vorgetragen und von ihm abgeschlagen waren, ordneten sich die Verschwornen, merklich genug, in eine Pyramide, von welcher Cäsar die Spitze bildete, während Brutus vorn im Proscenium links stand. Casca giebt ihm den ersten Stich, und Cäsar wendet sich rechts und empfängt vom zweiten Feinde eine zweite Wunde; er taumelt erschreckt wieder links hinüber, und holt sich, einige Fuß weiter vorn, die neue Verletzung, eben so rechts; nun wird der Theaterzwischenraum schon größer, und die sonderbare Bewegung des tödtlich Verwundeten seltsamer und künstlicher, aber er muß noch fünf oder sechsmal rechts und links hinüber taumeln, um von den ruhig stehenden Conspiratoren erstochen zu werden, bis er sich vom Brutus den Tod abholt, und mit den Worten: Et tu? vorne niederstürzt. Diese Scene, wie das geschickteste Ballet angeordnet, verlor alle Würde, und sie wurde durch die anmaßliche Feierlichkeit abgeschmackt.

Selbst zu lachen war deshalb unmöglich. Aber wehe auch demjenigen, der in dieser Versammlung, die alle mit dem Bewußtsein, sie sähen etwas Erhabenes auf erhabene Weise vorstellen, da saßen, sich so sehr hätte vergessen, und so eine Täuschung und Rührung unterbrechen können, die bei den meisten im steifen Vorsatz lag. Woran die Menschen sich doch gewöhnen können! Ich glaube, keiner der Hiesigen war von dieser grotesken Anordnung gestört.

Heinrich der Vierte.

Erster Theil.

Hotspur — J. Kemble.

Wieder ließ ich mich täuschen, und hoffte, ein wahres Spiel, Darstellung, tief eingreifende Charakteristik zu sehn, die als Träger so großartiger Poesie dann im Zusammenklang und der Erhöhung aller unserer Kräfte uns vielleicht den größten Kunstgenuß bietet, dessen der Mensch fähig ist. Allein mir ist nichts anders widerfahren, als daß ich Einiges gut habe sprechen hören, und das Meiste und Wichtigste völlig verfehlen und verunglücken sehn.

Es ist nicht unbegreiflich, daß man, im vieljährigen Besitz eines solchen Schauspiels, von frühester Jugend damit bekannt, endlich vergißt, welche wunderbare Aufgabe der Dichter sich gesetzt und mit welchem Witz, Humor und Kunst

er sie gelöst hat. Und so wurde denn dieses historische Lustspiel, dieses kecke Drama, das eben so viel politische Weisheit, historische Größe, als tollen Spaß enthält, so von den Darstellern wie eine löbliche Alltäglichkeit aufgeführt, der man ihr Recht widerfahren läßt. Sonderbar, daß sich diese Komposition, so ganz schwach gegeben, hier noch immer in voller Autorität erhält, während sie Schröder's Kunst und Laune den Deutschen nicht annehmlich machen konnte.

Wo war Hotspur's Humor, des jugendlichen, unbändigen Helden, der eben so tapfer, als ungezogen ist? der aus Eitelkeit an Andern die Eitelkeit haßt? der, als Haupt der Conspiration, die besten Mittel in Händen, so wenig Betragen hat, daß er die mächtigsten Bundesgenossen zurück schreckt? und der als Feldherr, Gatte, Freund, im Unwillen und in guter Laune einen so eigenthümlichen, seltsamen Ausdruck hat, daß auch der flüchtige Leser diese Eindrücke aus seiner Phantasie nie wieder verliert? J. Kemble deklamirte gemächlich, verständig, oft anstreifend an den Humor, aber ihn niemals ergreifend. Er sprach auch hier eben so langsam, wie in seinen vorigen Rollen, machte in jedem Verse zwei oder drei bedeutende Pausen, klagte wieder, accentuirte wieder jedes zweite oder dritte Wort unverhältnißmäßig, endigte wieder so oft in einer Art Gesangesweise in der Höhe, daß ich wiederum einen der protestantischen Predi-

ger zu hören glaubte, die man wohl vor zwanzig Jahren in diesem klagenden, langsamen Tempo in manchen Provinzen vernahm. Percy's erste, lange Erzählung vor dem Könige schien K. ganz als baaren Ernst und Wahrheit, nur durch jugendliche Heftigkeit übertrieben, zu nehmen. An diese feierliche, fast ächzende Langsamkeit wurde das Ohr so gewöhnt, daß, als Percy nun an die Stelle kam:

In Richard's time, — What do you call the place? —
A plague upon't! — it is in Gloucestershire; —
„'Twas where the mad-cap duke his uncle kept; — etc.

und er sie plötzlich schnell, mit behender Zunge sprach, dabei wie einer, der sich nicht schnell auf einen Namen besinnen kann, und ihn im Unwillen sucht, — das ganze Haus über diesen so plötzlichen Abfall der Stimme und die Veränderung des Tempo in den lautesten Beifall ausbrach. Es steht bedenklich, wenn dergleichen, was sich von selbst versteht, und was auch wohl der mittelmäßige Schauspieler leicht erreichen kann, von einem Publikum mit solcher Bewunderung aufgenommen wird. Diese Manier, die manchmal bei Kemble, wie bei den andern, oft auch willkührlich und ohne Grund eintritt, erinnert an die tragische Recitation der Franzosen, die in jeder Scene einige Verse, nach übertriebenen, festgehaltenen Accenten, mit der größten Schnelle, über die Reime weggleitend, hinwerfen.

So war denn dieses gewagte Werk des Dichters durch die Verschneidung und die monotone Darstellung in eine nicht sehr anziehende Historie verwandelt, die hie und dort auf ungehörige Weise unterbrochen wurde. Denn daß Vieles, und oft das für den wahren Zusammenhang Unerläßliche, fehlte, brauche ich wohl nicht erst zu sagen. C. Kemble stellte den jungen, ausgelassenen Prinzen edel und männlich dar, aber ohne jene Liebenswürdigkeit und den leichten Sinn, wie der Dichter diesen Helden gezeichnet hat. Aus dem unbeschreiblichen, wundervollen, nie genug zu lobenden Fallstaff machte Young einen trockenen Spaßmacher, der sich selbst ums dritte Wort belachte.

Ich konnte die Ursache nicht erfahren, weshalb man in der Wirthshaus-Scene des zweiten Actes da abbrach, wo der großartige Spaß eigentlich erst angeht, denn bevor Falstaff und der Prinz den König abwechselnd spielen, wird der Scheriff gemeldet. Soll es vielleicht eine zu feine Rücksicht auf den wirklichen König sein? Fürchtet man zu verletzen, wenn der Sohn in harmlosem Scherz die Person seines Vaters vorstellt? — Ließ man dies Witzigste aus, so ergänzte und verlängerte man dafür die Scene der Fuhrleute, die sich über die Flöhe des Wirthshauses beklagen. Durch Pausen, Gesichterziehen, sich immer und immer wieder kratzen, wurde dieser vorübergehende Spaß, zur Freude

der Gallerie, ziemlich lange festgehalten. Man erstaunt, auf diesen berühmtesten Theatern der Nation, die von Künstlern in verschiedenen Zeiten betreten sind, welche man hier mehr, als irgendwo in Europa, ehrt, Dinge geschehn und belacht zu sehn, die man bei uns auch in Provinz-Städten nicht dulden würde. Den erschlagenen Percy nimmt Fallstaff auf und trägt ihn fort. Der Dichter, der es mit seinem Fallstaff nicht ganz so gemeint wissen will, wie ihn der Prinz und Poins schildern, verlangt, daß der starke, fette Mann ihn schnell aufhebt, und ihn wohl rückwärts faßt, so daß Rücken auf Rücken liegt. Dieser moderne Fallstaff nahm aber die Sache anders, und es währte ungebührlich lange, ehe er mit dieser Aufgabe zu Stande kam. Höchst vorsichtig und furchtsam entfernt er erst mit seinem Degen das eine Bein Percy's; nachdem dies gelungen, streckt er das andere ebenfalls weit aus. In dem Zwischenraume, der so entsteht, setzt er sich behaglich nieder, rutscht rücklings, indem er sich noch mehr Platz macht, an den Leichnam hinan, und macht nun Versuche, die anfangs mißlingen, den todten Helden von hinten über sich herzuziehn, mit dem er endlich, nach langem Kämpfen, mühsam aufsteht. Zu diesen ganz schlechten Hanswurst-Späßen mußte sich die edle Gestalt Kemble's (ja man kann sie ohne Uebertreibung eine majestätische nennen) mißbrauchen lassen.

Warum dies J. Kemble, der dies Theater dirigirt, zuläßt, ist mir unbegreiflich; noch unbegreiflicher, wenn er etwa glauben sollte, so habe es der Dichter gemeint, und diese beiden Zwischenspiele gehörten dazu, um den Ernst der poetischen Scenen zu erheitern.

Heinrich der Achte.

J. Kemble der Kardinal Wolsey.

Ein Gedicht, welches für die jetzigen Engländer den größten Theil seiner Bedeutsamkeit verloren hat. Die wenigsten können sich, weil das Land damals seine jetzige Verfassung noch nicht hatte, die Zeit der Elisabeth als eine glückliche denken. Das Schauspiel wird also nicht mehr in patriotischem Gefühl, sondern wegen einzelner Scenen und der Darstellung wegen, gern gesehn. An dem Spiele war diesmal weit mehr zu loben, als zu tadeln, und J. Kemble, als Wolsey, verdiente Bewunderung. Mein Ohr war endlich an diese außerordentlich langsame, klagende Recitation etwas mehr gewöhnt, und da die meisten diesmal rascher sprachen, vorzüglich der König, sich auch beim alten Kardinal dieser feierliche Ton leichter annehmen ließ, so machte dieses Schauspiel im Ganzen den richtigsten Eindruck. Heute zeigte sich Kemble als ein wahrhaft großer Künstler, vor al-

lem nach seinem Sturz, als die um ihn versammelten Edlen sich seines Unglücks freuen, und er im Stolz seines Schmerzes und ungebeugt ihnen sein ganzes Gefühl ausspricht. Diese Majestät im tiefen Schmerz, dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Feinden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt, dieses Zittern der Stimme, die nach schwerem Kampf den festen, männlichen Ton wieder gewinnt, Alles dies war unvergleichlich und von der höchsten Trefflichkeit und Vollendung. Als sich der Greis nun mit Cromwell allein sieht, und von diesem treuen Diener Abschied nimmt, bricht er zusammen, und ergießt als Freund, seinen Schmerz der ihn jetzt, trotz seines Strebens, übermannt; er spricht nun die Lehren, die Ermahnungen als Vater, er tröstet sich selbst auf große Weise, und verläßt mit ächter Größe und Fassung die Bühne des Staates, auf welcher er der Erste war. Diese schönen Scenen wurden durchaus so gegeben, daß alle Wünsche erfüllt wurden, daß die Imagination nichts Vollendeters erschwingen konnte, und daß der Kenner des Dichters neue Schönheiten fast in jedem Verse entdeckte. Es ist schwer, den Genuß zu bezeichnen, wenn sich ein großer Dichter und ein großer Darsteller auf diese Weise begegnen.

Kemble's Bruder spielte den Cromwell. Um seine Rolle zu vergrößern, hatte man ihm die schöne Rede zugetheilt,

die die Kammerfrau der Königinn Catharina sagt. Dergleichen nur irgend zu rechtfertigen, kümmert die Engländer nicht, wie es möglich sei, wie Cromwell in diese Verbindung komme u. dergl. Man hält es wohl für wichtiger, daß ein vorzüglicher Schauspieler diese Worte richtig und schön vorträgt, als den Dichter und die Wahrheit zu verletzen.

Man sollte es nicht glauben, daß die Engländer auf ihrem Theater so sonderbare Konvenienzen fest hielten, die der Kunst und aller lebendigen Darstellung so hinderlich sind. Ich begreife nicht, zu welcher Zeit diese thörichten Beschränkungen aufgekommen sind; es wäre sehr auffallend, wenn sie schon unter Carl dem Zweiten Statt gefunden hätten, wo die Dichter das Ausgelassenste und Unzüchtigste auf den Bühnen sprachen und vorgehn ließen. Am meisten verletzt die gezwungene Steifheit, mit welcher die Spieler auftreten und wieder abgehn müssen. Sie dürfen in der Tiefe auftreten, aber dem Zuschauer niemals, unter keiner Bedingung, den Rücken zukehren; darum gehn sie immer seitwärts in den Flügeln ab. Es wäre nicht zu tadeln, da die großen Theater ziemlich breit sind, daß sie meistentheils dorther kämen und dorthin wieder abträten, wenn es nicht mit dieser Peinlichkeit geschähe, damit sie dem Zu-

schauer nur immer das volle Gesicht bieten können. Deshalb nähern sie sich einander feierlich und gezwungen, langsam und nach einigen Reden, wechseln dann die Stellen, und treten oft ganz so einer zum andern hin, als wenn sie eben anfangen wollten, eine Menuet zu tanzen. Im Wortwechsel, oder in Freudeversicherungen, oder selbst im Zweigespräche zweier Liebenden, suchen sie eben so allgemach die Nähe der Kulisse zu gewinnen, und Jeder entfernt sich alsdann mit einem Seitenpas mit dem letzten gesprochenen Wort.

In lebhaften Scenen, oder bei großen Begebenheiten, z. B. wenn Richard III. so mit kurzen Tänzersprüngen zur Schlacht von Bosworth in die Kulisse hinein galoppirt, macht dies eine völlig komische Wirkung. Der Schauspieler kann also, um dieser Sitte zu genügen, nicht sein Feuer ganz auf die Scene wenden, er muß sich ängstigen, einen Schritt, wenn er nicht schon berechnet war, wieder näher zu thun, man fühlt ihm den ganzen Auftritt hindurch den Zwang an, und die Absicht, sich nur in gewissen Dimensionen und Pausen der Stelle seines Abgangs zu nähern, um zuletzt, wo möglich, mit einem einzigen Ruck zu entschwinden. Da nicht alle Spieler treffliche sind, so gemahnen dadurch viele an die Marionetten. —

Die beiden Theater in London sind, wie auch viele

jetzt in Deutschland, für den wahren Schauspielfreund viel zu groß; befindet man sich nicht in den Logen, die der Bühne die nächsten sind, oder vorn im Parterre, so sieht man wenig und unbequem. Bei der gewaltigen Höhe der Bühne verschwinden die Spieler zu Pygmäen, und in dem weiten, leeren Raum ist kein Anhalt, keine Absonderung, für den einzelnen, wie für Gruppen, kein fester Punkt, wodurch allein schon, da in dieser wüsten Leere Alles ohne Rahmen hingestellt wird, das Schauspiel alle wahre Haltung verliert. Etwas wird die Höhe der Bühne dadurch ermäßigt, daß die obern Zwischenvorhänge viel tiefer reichen, als bei unsern Theatern; nach dem Schluß der Scene zu senken sie sich mit jeder Kulisse tiefer, so daß die Hinterwand um so vieles niedriger ist, als die ersten Kulissen es sind. Durch diesen schnellen Abfall gewinnt die Bühne an Behaglichkeit, und die zu große Leere des Raumes wird dem Auge bedeutend vermindert. Dazu kommt, was bei der großen Breite des Theaters auch zu loben ist, daß die zweite, dritte, vierte Kulisse u. s. f. viel stärker in die Scene hinein treten, als bei uns, wodurch auch auf diese Art das Theater enger gefaßt wird, die Spielenden auch gezwungen sind, so viel als möglich, im Proscenium sich aufzuhalten. Sehr zweckmäßig ist es ebenfalls, daß die eigentliche Dekoration, die Hinterwand, durch die vortretenden Kulissen

und die niederfallenden Zwischenvorhänge so bedeutend an Höhe und Breite vermindert, sehr oft aus zwei bemalten Brettern besteht, die sich an einander schieben. Dies hemmt die zu künstliche Ausmalung der Dekorationen, und wirft die Stimme der Recitirenden voll und stark in das Schauspielhaus zurück, da bei unserer Bühnenerweiterung durch den Raum zwischen den Kulissen, durch die viele Leinwand und den Mangel der soliden Architektur auf der Bühne selbst, die Stimme so oft, auch in der Oper, geschwächt und verdunkelt wird.

Das Einzige, was an die alte englische Bühne hier erinnert, ist das Proscenium. Rechts und links nehmlich ist eine Mauer mit Pilastern, wie auch bei uns, aber statt der Logen oben und unten, oder einer leeren Verzierung, sind rechts und links zwei große Thüren angebracht, die sich in Rollen bewegen, und die in den meisten Stücken zum Eintreten und Abgehn gebraucht werden. So kommt der Geist des Hamlet im Schlafzimmer der Mutter links vom Zuschauer, vorn im Proscenium, dicht an dem Orchester heraus, und geht über die ganze Breite der Bühne zur gegenüberstehenden Thüre, die sich beide öffnen und schließen, ab. Durch diese Vorrichtung, die sich im Gegensatz jener gemalten Thüren so edel ausnimmt, wird der Schauspieler allein schon, und bei den wichtigsten Veranlassungen ganz

vor in das Proscenium gedrängt, das Vorzüglichste muß hier geschehn und sich entwickeln, und er kann dem Vorurtheil nicht huldigen, welches jetzt so viele deutsche Bühnen beherrscht, das Schauspiel sei ein bewegliches Gemälde, und die Figuren dürften niemals jene Linie überschreiten, auf welche der Vorhang niederfällt. Hier treten sie fast immer weit über diese Linie hinaus, da die Architektur des Prosceniums ziemlich breit ist, und der Vorhang, wie bei uns, sich erst jenseits dieser findet. Wollte man diese Einrichtung bei uns nachahmen, so müßte man freilich (wie es schon immer bei den Engländern gewesen ist) die unglückliche Behausung des Souffleurs vom Vorgrunde der Bühne entfernen), welche jedem Auge so mißfällig ist, — dann müßten freilich auch die Spielenden besser auswendig lernen, und manches Heilsame ergäbe sich außerdem noch bei dieser Verbesserung.

Hamlet.

John Kemble — Hamlet.

Man sah wohl, daß der Künstler diese Rolle in seiner Jugend mit ganz andrer Kraft hatte spielen können, aber gewiß hat er sie damals doch in demselben Sinne gegeben. Dem Talente wird es kaum möglich sein, in diesem vieldeutigen Charakter, der fast alle Seiten der Menschheit entfaltet, der die verschiedensten Empfindungen in so mannigfaltigen Situationen ausspricht, ganz zu verfehlen. Der melancholisch Klagende, der edle Leidende war es vorzüglich, welchen Kemble zeigte; er weinte viel und zu oft, sprach manche Scenen, z. B. die mit den Schauspielern, vortrefflich, und ging und geberdete sich als Mann von Anstand. Aber, wie immer, war fast gar kein Unterschied zwischen den leichtern und schwerern Theilen des Gedichtes, Prosa und Vers konnte man wieder nirgend unterscheiden. Die großen, leidenschaftlichen Scenen erschienen fast unbedeutend,

wenigstens war der Auftritt mit dem Geist ganz ohne Wirkung. Bei solchen Stellen, wie beim Anfang des ersten Monologs:

O, that this too, too solid flesh would melt!

verweilt Kemble auf dem O, vielfach tremulirend, einige Sekunden.

Beim rauhen Pyrrhus, wenn Hamlet sagt:

If it live in your memory, begin at this line: let me see, let me see!

The rugged Pyrrhus, like the Hyrcanian beast, —
'tis not so; it begins with Pyrrhus. — —

war wieder ein allgemeiner Aufruhr des Beifalls im Hause, weil dieses Suchen nach dem Anfange, diese Vergeßlichkeit auf so natürliche Weise ausgesprochen wurde. Und in der That, wenn man lange Zeit einen langsamen, gleichmäßig klagenden Rhythmus vernimmt, regelmäßig von bedeutenden Pausen unterbrochen, beständig stark herausgehobene Accente, so überrascht es ungemein, wieder einmal ganz den Ton der Natur und die Weise des gewöhnlichen Gesprächs zu vernehmen.

Neues habe ich in dieser Vorstellung nicht gesehn, noch auch etwas gelernt, außer daß Hamlet, nachdem er den König erstochen hat, indem er sagt:

Here, thou incestuous, murd'rous, damned Dane,
Drink off this potion: — Is the union here?

dem König wirklich den vergifteten Kelch an den Mund setzt, und ihn zwingt, noch sterbend davon zu trinken, welches ich für richtig halte. Es machte sich auch gut, daß in dieser Scene der König einige Stufen höher saß. Obige Worte, so erklärt und gespielt, erinnern dann recht bestimmt an Macbeth's Bild in jenem Monolog des zweiten Actes:

This even-handed justice
Commends the ingredients of our poison'd chalice
To our own lips.

Mistr. Stephens spielte die Ophelia unbedeutend. Ich habe diese Rolle noch nie so darstellen sehn, wie der Dichter sie sich gedacht hat, leicht, beweglich, reizènd, selbst im Wahnsinn. Dieser erscheint immer so gespenstisch, und die Schauspielerinnen setzen ihr Verdienst gewöhnlich darin, diese Scenen furchtbar, oder vielmehr widerwärtig zu machen.

In der Todtengräber-Scene hatte man wieder einen spaßhaften Zusatz gemacht, den ich, dem großen Dichter gegenüber, oder vielmehr unter allen Umständen, unverzeihlich finde. Nachdem der erste Clown (denn so werden sie freilich im Originale genannt) abgegangen war, und sich der zweite zum Graben fertig machte, zog er sein Wamms aus,

dann ein zweites, wieder ein drittes und so fort, bis auf zwölfe vielleicht, von allen Farben und Gestalten, so daß diese abgeschmackte Zwischenscene, bei welcher der Spaßmacher sich alle Zeit nahm, und an welcher die oberste Gallerie sich sehr ergötzte, mehrere Minuten dauerte. Sollte Kemble wirklich glauben, diese Scene sei einzig deswegen geschrieben, um den tragischen Ton zu unterbrechen, und etwa wieder ein wenig zu erheitern, und es schade deßhalb nicht sonderlich, auch wohl noch etwas über die Linie hinaus zu schreiten, die der Dichter selber gezogen habe: so ist es zu beklagen, daß ein so großes Talent nicht mit mehr Einsicht dem Dichter begegnet, den er doch verehrt.

Den 23sten Junius trat endlich J. Kemble zum letzten Male auf das Theater, und nahm in seiner berühmtesten Rolle, im Coriolan des Shakspeare, auf immer Abschied von dem Publikum, welches ihn verehrte. Das Haus war voller, als je, denn kein Freund des Künstlers wollte diesen Abend versäumen. Ich mußte wieder beklagen, daß man das Stück so unbarmherzig verstümmelt, und die größten Schönheiten weggestrichen hatte; was um so kindischer war, weil man einen überflüssigen Triumphzug des Helden hinzugefügt hatte, der langsam aus der Tiefe mit Trophäen

und Adlern vorschreitend und über die ganze Bühne wandelnd, sehr viele Zeit wegnahm. Wenn ich auch nicht so unbedingt diese Darstellung für das größte Meisterwerk des Künstlers halten kann, wie seine hiesigen Bewundrer es behaupteten, da ich den Wolsey für eben so gelungen halte, so ist es doch gewiß, daß sich Kemble wieder in vielen Scenen als großer Schauspieler zeigte. Der Stolz Coriolan's kann nicht edler und bestimmter ausgedrückt werden, und Wuchs, Miene und Stimme kamen hier dem Künstler zu Statten. Der heroische Zorn erschien freilich zu schwach, und die Wuth versagte gänzlich, weil das Organ zu diesen höchsten Anstrengungen zu schwach war, und der Darsteller es für einige der wichtigsten Momente schonen mußte. Am größten und erschütterndsten war der Schluß; man kann ihn ohne Uebertreibung erhaben nennen. Wenn Coriolan ausruft:

Hear'st thou, Mars?

und Aufidius sagt:

Name not the god, thou boy of tears. —

so war der Schrei: Ha! den Coriolan in höchster Wuth ausstößt, furchtbar; unbeschreiblich die Kraft und der Ton der folgenden Rede, so wie das Geberdenspiel:

Measureless liar, thou hast made my heart
Too great for what it contains. Boy! O slave

— — —

Cut me to pieces, Volces! men and lads,
Stain all your edges on me! — Boy! False hound!
If you have writ your annals true, 'tis there,
That, like an eagle in a dove-cote, I
Flutter'd your Volces in Corioli:
Alone I did it. — Boy!

Dies ist das Große der Bühnenkunst, daß sie etwas ausrichten kann, eine so ungeheure Wirkung erregen, daß uns im Moment die Erinnerung an jeden andern Kunstgenuß schwach und wie ein Schatten erscheint. Freilich geht ihr Erzeugniß auch selbst wieder spurlos, wie ein Schatten, vorüber, und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genusses und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmuth, denn kein Denkmal kann der Bewunderer diesen entflohenen Erscheinungen setzen, weil keine Worte genügen, und keine Bezeichnungen das kenntlich und deutlich charakterisiren können, was der hingerissene Zuschauer gesehn und gehört hat. Darum ist es billig, daß der lauteste Beifall wenigstens unmittelbar den Künstler, wenn auch nur schwach, belohne, weil er nichts aus seiner Hervorbringung in den nächsten Augenblick hinüber retten kann.

Dieser Beifall, dieses Zujauchzen, Jubel des Ent-

zückens und Thränen der Rührung wurden auch dem ed-
len Veteranen, dem verehrten Liebling, den das Publi-
kum, an diesem Ort versammelt, nun niemals wieder sehn
sollte. Der lauteste Lärmen des Beifalls, den ich je, selbst
in Italien, gehört hatte, war nur ein schwaches Getöse ge-
gen dieses unbeschreibliche Toben, das sich, nachdem der Vor-
hang gefallen war, von allen Seiten, oben und unten,
schreiend, klatschend, pochend und mit Händen und Füßen ar-
beitend, erhob. Tausende waren versammelt und dicht an ein-
ander gedrängt, und der große, weit ausgedehnte und hoch-
erhabne Saal war wie in eine einzige, ungeheure Maschine
verwandelt, die ein übernatürliches Toben und Jubeln her-
vorbrachte, indem Männer und Frauen riefen, klatschten,
mit Fächern und Stöcken gegen die Wände der Logen aus
Leibeskräften schlugen, und Alles außerdem noch mit den
Füßen arbeitete. Nachdem dieses niegehörte Lärmen eine
lange Weile gedauert hatte, trat Kemble, tief gerührt und
in Thränen aufgelöst, wieder hervor. Was völlig unmög-
lich schien, ereignete sich dennoch, der Lärmen wurde noch
größer, so daß dies Getobe das Gefühl von etwas Furcht-
barem und Erhabenen erregte. Kemble verbeugte sich, und
setzte einigemal an, um seine wenigen Abschiedsworte zu sa-
gen; er errang endlich die Fassung, wurde aber oft durch
Thränen unterbrochen. Kein Laut im Hause, als aus vie-

len Gegenden ein verhaltenes, leises Schluzen. So wie er aber geendigt hatte, brach das Ungewitter von neuem mit allen seinen Kräften wieder aus. Man hatte als Nachspiel ein schwaches Lustspiel: „Das Portrait des Cervantes" angesagt; aber alle Stimmen vereinigten sich, daß der Vorhang niedergelassen werden solle, denn es sei unwürdig, nach Kemble's Coriolan und seinen Abschiedsworten an diesem Abend noch etwas zu vernehmen. Das Theater fiel zu, und nachdem lange applaudirt war, gewann das Toben wieder neue Kraft, und es wurde noch lauter gefodert, daß allerdings gespielt werden solle. Dies war nun die Gegenseite zu dem, was bis jetzt löblich und eine wahre Verherrlichung des Künstlers war. Doch wäre es unbillig, diesen neuen Lärmen, der bis zum widerwärtigsten Unfug stieg, den bessern Zuschauern zur Last zu legen. Die Logen hatten meist ihre Gesellschaften wirklich entlassen, von den wohlfeilern Plätzen und Gallerien drangen junge Leute und Unruhstifter von allen Seiten herein, vor allen aber diejenigen, die eben erst (wie es in London die Sitte ist) für den halben Preis gekommen waren, um den Schluß des ersten Stücks, und dann das zweite zu sehn. Die Ordnung war ganz aufgelöst, und dieser ausgelassene, selbst ungezogene Schwarm, foderte nun das Lustspiel. Die Schauspieler traten auf und begannen ihre Rollen; viele aber von den

frühern Zuschauern zischten, pfiffen und trommelten, um sie nicht zu Worte kommen zu lassen und so die Farce zu verhindern. Die Spielenden gingen ab; lautes Brüllen und Toben; die Schauspieler erschienen wieder: sie sprachen, und ebenfalls ein furchtbarer Lärm, denn diejenigen, die erst das Stück gefodert hatten, merkten nun, daß sie auf diese Weise einen Spaß anderer Art haben und selber mitspielen könnten; sie pochten und trommelten also eben so stark und noch lauter, als die ersten. So mußte das Lustspiel, unter fortwährendem betäubenden Lärmen der Zuschauer, als Pantomime gegeben werden, denn kein Schauspieler durfte sprechen, aber dennoch mußten alle Scenen vorübergehend durch ein höchst verlegenes stummes Spiel angedeutet werden. Wie lange dieses Unwesen noch gedauert haben mag, kann ich nicht sagen, denn ich verließ das Haus, sobald das Gedränge es mir erlaubte, froh, der Ungezogenheit zu entrinnen; indem nur zu sichtlich war, daß nur irgend eine Kleinigkeit noch störend hinzu kommen durfte, um diese völlig losgelassene Menge zu Gewaltthätigkeit und Zerstörung zu erhitzen. Wie es denn auch schon öfter geschehn ist, daß aus geringen Veranlassungen die Theater und Dekorationen vernichtet wurden. So geschah es einmal unter Garrick, als er den Preis des Parterre erhöht hatte, und öfter noch in den Provinzen, um unbedeutender Kleinigkeiten willen.

Wie die Masse sich zum Beifall, zum Edlen, und zur Verehrung mit hinreißen läßt, oft ohne zu wissen, weßhalb, so noch öfter und leichter zum Verderblichen. Gewiß ist das Volk in England, wenn es einmal aufgeregt ist, lebhafter und ungestümer, als irgend eine Nation in Europa. Bei jedem öffentlichen Schauspiele wird der Fremde, der verschiedene Völker kennt, diese Behauptung bestätigt finden.

Drei Rollen Kemble's habe ich versäumt. Seinen Cato von Addison, aus launenhaftem Widerwillen gegen das langweilige Stück; dann seinen King John von Shakspeare, weil ich bei dem trefflichen Bildhauer Chantrey zu Mittag aß, und man sich erst um sieben, selbst acht Uhr an den Tisch setzt, mithin sich ein Londoner Mittagsessen mit einem Schauspielabend niemals vereinigen läßt; endlich den Macbeth, den ich um so lieber gesehn hätte, weil Kemble's Schwester, die berühmte Siddons, an diesem Abend zum letztenmale als die Königin auftrat. Ich war damals noch zu neu in der Stadt, und hatte noch so wenige Bekanntschaften gemacht, daß es mir unmöglich war, bei dem ungeheuren Zulauf einen Platz zu erhalten.

Aus der Weise Kemble's kann ich mir ziemlich deutlich die Anschauung erschaffen, in welcher Art die Siddons ihre

großen, tragischen Charaktere gespielt und deklamirt hat. Gewiß ist jeder Abend, an welchem diese Geschwister gespielt haben, durch diesen oder jenen Moment höchst merkwürdig und lehrreich gewesen, Vieles hat entzückt und ungetheilte Bewunderung verdient, und die Sicherheit und Konsequenz, welche nur ein fortgesetztes und unermüdetes Studium geben kann, erheben die Darstellungen dieser beiden großen Talente zur Schule, zu welcher wohl auch der Bruder Charles K. zu rechnen ist. Es wäre zu wünschen gewesen, daß sich dieser Schule noch andere jüngere Schauspieler angeschlossen hätten, um von einer so sichern Grundlage aus eine festere Charakteristik, eine poetischere Wahrheit zu finden, und so allgemach die zu überwiegende Manier zu mildern und sich der Natur mehr zu nähern. Denn es ist nicht zu läugnen, die Manier ist so stark, selbst so abstoßend, daß man an sie gewöhnt sein muß, um in diesem Element das Schöne und Große nur zu entdecken. Mit einem Worte, Kemble war mehr Deklamator, als Schauspieler, und so viel man ihm zugestehn muß, so ist es doch wohl unläugbar, daß Shakspeare sich jede dieser Rollen ganz anders gedacht hat, daß er keine einzige so ermüdend langsam hat sprechen lassen, daß in allen mehr Humor, Bizarrerie und eine ganz eigenthümliche Wahrheit und Natur vorherrschen mußte. Wenn uns alle Charaktere des Dich-

ters schon beim Lesen so überzeugend ergreifen, daß sie völlig lebendig vor uns stehn, wie viel mehr mußte diese Kraft des Lebens, von seiner Gesellschaft gespielt, bis zur letzten Vollendung gesteigert werden. Kemble im Gegentheil verallgemeinert das Individuelle, und wenn er die Seltsamkeit seines Bildes und die wunderbare Mannigfaltigkeit der Gesinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines Element eines edlen Anstands, einer stets würdigen Geberde, und eines monoton langsam klagenden, halb singenden Tones herab gezogen hat: so wählt er einige einzelne große Momente, die er mit aller Kunst und Anstrengung auf höchst überraschende Weise wieder zum Individuellen hinauf hebt. Seine Imagination ist aber weder produktiv genug, noch seine Mittel so genügend, um, wie es doch sein müßte, die ganze Rolle eines Hamlet, oder Coriolan auf diese Weise darzustellen; darum müssen wir uns mit einer Deklamation, statt eines wahreu Spieles, begnügen.

Daß ein so begabter Mann, wie Kemble, viele Freunde und Bewunderer hat, ist begreiflich, denn dem Verdienste geschieht dadurch nur sein Recht; ich habe aber doch auch in Gesellschaften bemerken können, daß es in London, wie allenthalben, Stille im Lande giebt, die zwar selten sprechen, und noch seltner verstanden werden, die aber meine Mei-

nung theilten, daß weder durch die Bearbeitungen, noch durch die Darsteller dem großen Dichter nur irgend sein Recht widerfahre.

Den Othello, in welchem Schauspiel Kemble nicht spielte, sah ich später noch in Covent-Garden. Mit der Darstellung der Hauptperson, von Young, war ich durchaus nicht einverstanden. Der wohlgebildete Mann nahm sich in seinem orientalischen Kostům schlecht aus, und warum er sich so trågt, ist unbegreiflich, da die andern in moderner Kleidung auftreten, in jener Tracht nehmlich, die ich oben beschrieben habe, die an die Husaren-Uniform grånzt, und die nun hier, ein fůr allemal, romantische, oder Ritterkleidung bedeuten muß, denn so erschien Percy, der Prinz Heinrich und die meisten Charaktere, wie Jago und Cassio wiederum. Den letztern gab C. Kemble lobenswůrdig und ziemlich leicht, aber auf den Jago ward, wie es auch immer in Deutschland geschehn ist, viel zu viel Anstrengung und falsches Studium verwendet. Diese gehåuften Accente, dies ununterbrochene Mienenspiel, dies Lauern und Schielen und Blinzeln der Augen stört und vernichtet eigentlich, was es hervorbringen soll. Wenige Stellen ausgenommen, kann der Jago nicht schlicht und einfach genug gespielt werden, so

recht ehrlich und treuherzig, wie Jedermann dergleichen erbärmliche Gesellen gekannt hat, die in dieser angewohnten Maske auch oft den Verständigen auf eine Zeitlang hintergehn; wie viel mehr den aufbrausenden Othello, der sein Herz und Gemüth nur kennen lernt, um an diesen Gefühlen unterzugehn.

Roderigo, der zwar einfältig genug ist, ward zu meiner Ueberraschung ganz als Clown gegeben; jener talentvolle Schauspieler, der den Cloten im Cymbeline im Ganzen so lobenswürdig dargestellt hatte, spielte diesen jungen, eleganten und verliebten Venetianer ganz auf dieselbe roh polternde Weise und mit demselben sonderbaren Gange und den plumpen Geberden, so daß viele Zuschauer herzlich lachten, so oft er erschien. Weiter kann man das Mißverständniß schwerlich treiben. Aergerniß schien diese Entstellung des Dichters nicht zu geben; man war sie vielleicht schon seit lange gewohnt.

Alles aber wurde durch die glorreiche Art gut gemacht, ja mehr als vergütigt, mit welcher Miß O'Neal die Desdemona spielte. Diese Rolle gilt für eine leichte, und spielt sich auch wohl wie von selbst, wenigstens sollte es schwer werden, sie ganz zu verderben, oder durch sie kein Interesse zu erwecken; aber diese Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur, welche in diesem Spiele so rührend und erschütternd

entwickelt wurden, habe ich noch nie so vollendet gesehn, keine Darstellung, die so tief eindringend und doch in jedem Momente graziös gewesen wäre. So sehr ich das Gedicht auswendig weiß, so wurde mir doch jeder Vers neu und erschloß mir ein innigeres Verständniß. Miß O'Neal ist eine schöne Gestalt, ihr Gesicht ein reines Oval, sprechend in allen Zügen, ihre Stimme kräftig und klar, Diskant und tönender Alt. Ich hörte wieder einmal jenen reinen und klagenden weiblichen Ton, der das Herz allein schon rührt, nicht jenen tiefen, knirschenden Schall, der Empfindung und Großheit bedeuten soll. Diese schöne Frau erinnerte mich an eine Schauspielerin, die ich oft in Italien gesehn hatte, und die zwar nicht so schön, ihr aber im Wesentlichen ähnlich war, und auch denselben klaren, vollen Ton der Stimme hat, und die in den Lustspielen des Goldoni unvergleichlich spielte, und auch im rührenden Drama die Charlotte Werther's erschütternd darstellte.

Ein schlechtes Stück, der Apostat, zog mich nach Covent-Garden, um Miß O'Neal noch einmal zu sehn. Eine Maurische Geschichte, ein edles Mädchen, das, so sehr sie einen andern liebt, doch einen Bösewicht heirathen muß, um diesen Geliebten vom Tode zu retten. Dieser aber

kommt an, sie von der schimpflichen Verbindung zu befreien, als es zu spät ist. Alles verbrauchte Geschichten und veraltete tragische Uebertreibungen. Eins der Stücke, deren wir auch in Deutschland einen Ueberfluß haben. Die Darstellung der Schauspielerin veredelte aber den schlechten Text in so hohem Grade, daß der Genuß dieses Abends zu meinen schönsten Erinnerungen gehört. Die Scene, als sie, schon vermählt, die Trompeten des herannahenden Geliebten vernimmt, dieses Aufjubeln, dieses Lachen im höchsten Schmerz und Niederstürzen war von der allergrößten tragischen Kraft. — Man will zwar sagen, daß sie dieses gewagte Spiel, das an den äußersten Gränzen der Möglichkeit und der Schönheit liegt, zu oft anbringe, daß dieses hysterische Lachen in der Verzweiflung, und diese konvulsivischen Bewegungen und krampfhaften Verzerrungen zu oft und willkührlich wiederkehren, oft bei Veranlassungen, wo sie zwar das Herz des Zuschauers zerschneiden, aber doch besser fehlen dürften, um diese Furchtbarkeit nicht zum gewöhnlichen Theaterspiel herabzuwürdigen. Ist dies wirklich der Fall, so ist zu beklagen, daß dieses einzig große Talent sich nicht besser erkennt, um nur das Würdigste zu leisten.

Der Bösewicht, H. Macready, wurde so vortrefflich dargestellt, so rasch, wahr und kräftig, daß ich mich (wie mir in England noch nicht begegnet war) in die besten Zei-

ten der deutschen Schauspielkunst zurück versetzt fühlte. Wenn der junge Mann diesen Weg verfolgt, so muß er es weit bringen können.

In Covent-Garden sah ich auch noch durch Booth Richard den Dritten vorstellen. Es ist zu beklagen, daß die Engländer noch immer Cibber's elende Bearbeitung dieses mächtigen Schauspiels geben. Nicht nur unverantwortliche Auslassungen, sondern auch klägliche Zusätze entstellen dieses Werk des großen Dichters. Auch fängt es früher an, und Heinrich VI. tritt noch im Tower auf, und wird von Gloster ermordet. Zwar setzt Richard III. die Kenntniß der vorangegangenen Begebenheit voraus, — aber darf man denn vom Engländer nicht annehmen, daß er die Geschichte seines Vaterlandes, oder wenigstens die Bürgerkriege seines Dichters, so kennt, um auch ohne diese ungenügenden Einschiebsel den dritten Richard zu verstehn? So wie diese Bearbeitung sich giebt, ist sie weder als ein Gedicht Shakspeare's, noch überhaupt als etwas Treffliches anzusehn. Das Original beschließt die Erzählung des Kampfes der rothen und weißen Rose auf eine erhabene Weise. Die letzten furchtbaren Begebenheiten, die Vernichtung der Familie, die das Haus Lancaster verderbt hat, sehn wir voraus, und

der Verderber ist selbst aus dieser Familie York. Ueber kleine Furcht und Rücksichten erhaben, geht der furchtbare Richard auf großartige Weise seinem Endzweck entgegen, ohne deswegen doch glücklich zu sein, nachdem er ihn erreicht hat. Ihm, dem starken, entschlossenen Heldengeiste und seiner kräftigen Verruchtheit stehn nur kleine, zaghafte Seelen gegenüber, die sich durch halbe Maßregeln retten wollen, oder mit gemeiner Klugheit, indem sie sich vor ihm und seinen Planen beugen, ihn zu benutzen glauben, und so mit den andern, die sie haben stürzen helfen, selber untergehn. Diese große Lehre, welche die Menschen, so oft sie ihnen die Geschichte auch zugerufen hat, immer wieder vergessen, wird durch die Figur der Königin Margaretha, der einzigen, die dem grausaumeu Usurpator nicht schmeichelt, noch eindringlicher. Was kann aber von einem Schauspiel gesagt werden, in welchem diese Gestalt, als eine überflüssige, völlig ausgelassen ist? Sie, die gewissermaßen den Chorus bildet, und die ferne Vergangenheit mit der Zukunft verbindet? — In einer, von Cibber gedichteten Scene, sehn wir Gloster gegen seine Gemahlin Anna wüthen, der er den Tod ankündigt, und was dergleichen armselige Verbesserungen mehr sind.

Das große Chor der Geister, das kurz vor dem Schlusse noch einmal sichtlich die ganze furchtbare Vergangenheit zu-

rückruft, war in zwei Geister zusammengeschmolzen, die als Phantasmagorie ergötzen sollten. Das Spiel Richard's war kleinlich, gesucht und doch matt. Störend war es, die Mutter Gloster's nicht älter zu sehn, als die Königin Elisabeth, sie war gewissermaßen noch kokett und jugendlich. Kurz, die Darstellung dieses berühmten Gedichtes war eine arme, ganz verfehlte zu nennen, und ich empfand nun erst recht lebhaft, wie viel der treffliche J. Kemble selbst für meinen eigensinnigen Geschmack geleistet hatte.

Der Bühnenheld der jetzigen Tage ist eigentlich Kean. Diejenigen, die in manchen Tadel Kemble's und seiner Manier und Schule nicht ungern einstimmen, setzen voraus, daß ihr vergötterter Liebling über jede Kritik erhaben sei. Kean ist ein kleiner, fein gebauter Mann, von rascher Beweglichkeit und mit braunen, geistreichen und ausdrucksvollen Augen. Viele, die Garrick noch gekannt haben, wollen behaupten, Kean sehe diesem ähnlich; selbst Garrick's Witwe, welche noch lebt (1817), soll dieser Behauptung beistimmen; vielleicht aber nicht der, daß Kean auch in der Manier Garrick's spiele, und ihn in vielen Rollen noch übertreffe, wie viele von Kean's Bewunderern hier behaupten wollen.

Ich war sehr begierig, seinen **Hamlet** zu sehn. Alles Heitere, alle witzigen Einfälle, die beißenden, bittern Stellen wurden von ihm im besten Ton des Lustspiels gegeben. Mit dem tragischen Theil seiner Rolle wußte er eigentlich nichts anzufangen. Seine Recitation ist der Kemble's ganz entgegen gesetzt. Er spricht Alles rasch, oft eilig, so daß die Würde des Gegenstandes darunter leidet. Bei den Accenten und Pausen verfährt er aber noch willkührlicher und gewaltsamer, als Kemble, auch legt er oft durch stummes Spiel oder Anhalten und dergleichen Künste einen andern Sinn in den Vers, als man gemeinhin in diesem erblicken kann. Sein Starren, Auffahren (starts), Herumdrehen, eine Rede, die er scheint fallen zu lassen, plötzlich mit der größten Kraft wieder aufnehmend, rasch abgehend, langsam, doch unvermuthet wiederkehrend, — an allen diesen epigrammatischen Ueberraschungen hat sein Spiel den größten Ueberfluß, er ist unerschöpflich in Erfindungen, seine Rolle auf diese Weise in tausend kleine pikante Bonmots, tragisch oder komisch, zu zerstückeln, und diese geistreiche Art, seine ihm zugetheilte Aufgabe gewissermaßen ganz umzuarbeiten, ist es auch wohl, was ihm die Gunst des großen Publikums, vorzüglich der Damen, gewonnen hat. Wird man also bei ihm auch nicht, wie dies bei Kemble der Fall ist, bis zur Ermüdung aufgehalten, so wird man dafür unaufhörlich

hintergangen und um den Eindruck, um das Gefühl, welches man mit Recht erwarten kann, wie durch einen geschickten Taschenspieler betrogen. Alles dies geschieht nun von Seiten des Künstlers ganz willkührlich, recht mit dem Bewußtsein, die Rede mannigfaltig zu machen, und Wendungen und Sprünge anzubringen, wozu meistentheils die Rolle und der Dichter auch nicht die fernste Veranlassung geben. Dies ist also ein Spiel mit dem Spiel, und der Dichter, vorzüglich Shakspeare, wird auf diesem Wege noch weit mehr, als auf jenem deklamirenden, vernichtet.

Wenn er nach dem berühmten Monolog, vom Könige und Polonius behorcht, mit Ophelien spricht, so fällt er nicht in den Fehler so mancher Schauspieler, die diese Scene ganz sentimental und weichlich nehmen, er ist vielleicht eher zu bitter und scharf; die Worte to a nunnery, go! die er zweimal nach einer langen Zwischenrede zu sagen hat, indem er Ophelien schon früher denselben Rath zweimal mit andern Worten gegeben hat, accentuirte er immer schärfer, zuletzt stark drohend, befehlend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Miene und Haltung, worauf er bald abgeht, schon den Drücker der Thüre ergreift, als er inne hält, stehn bleibt, den schmerzlichsten, fast thränenden Blick zurück wirft, so in einer Pause verweilt, dann ganz langsam, so zu sagen schleichend zurück

kommt, Ophelien's Hand ergreift, mit einem tief geholten Seufzer dieser einen verweilenden Kuß aufdrückt, und sogleich noch stürmischer, als zuvor, aus der Thüre hinaus stürmt, die er gewaltsam hinter sich zuwirft. Der schallendste Beifall des ganzen Hauses belohnte diese ausgerechnete Künstelei des Lieblings.

Ich habe in neuern Zeiten so oft lesen müssen, daß die Scenen mit dem Geiste in unsern Tagen durchaus von keiner Wirkung mehr sein könnten, weil die Welt dem Aberglauben entwachsen sei, nur im Zimmer, beim Buche selbst, könne man etwa ahnen, was unsere Vorfahren bei diesen Stellen empfunden haben. Hält man freilich die Rolle des Geistes für so unbedeutend, daß man sie ganz ungeschickten, oder veralteten Schauspielern anvertraut, die sich mit ihr keine Mühe geben mögen, so muß der Dichter erliegen, mag er auch schreiben, wie er will. Wenn das Gespenst bei uns in Deutschland, vorzüglich auf den kleinern Bühnen, nicht immer ganz löblich sein mag, so ist es doch gewiß bei uns noch nirgend so ganz ohne Anstand und Haltung über die Bühne gewackelt, weder von Qualen noch von Majestät eine Spur an sich tragend. Wenn Hamlet schon keine Worte finden kann, um den König herabzuwürdigen; nach welchen Ausdrücken müßte er erst suchen, um dieses torkelnde Gespenst, das weder steht, noch geht, und

wie aus der schlechtesten Taverne herkommend sich beträgt, das so undeutlich und albern spricht, gehörig zu charakterisiren? Könnte der König, der nicht ohne Witz ist, es nur gewahr werden, er würde uns schon in gewählten Redensarten belehren, wie sehr dieser armselige Repräsentant das ganze Geisterreich herabwürdigt und lächerlich macht. Am schlimmsten ist der Auftritt im Zimmer der Mutter, als das Gespenst so treuherzig aus der einen Thür tritt, über die Bühne stolpert, und, weder Hamlet, noch die Mutter sonderlich betrachtend, aus der gegenüber stehenden, die dann hinter ihm zufällt, abfährt, indem Hamlet, ungehörig genug, ihm nacheilen will, und nur von der zuschlagenden Thür zurück gehalten wird. Bei dieser Stelle ist es schwer, nicht zu lachen. Ein Freund im Parterre konnte es neulich bei Kemble nicht unterlassen, und der nachgehende Hamlet, die schließende Thür waren auch dort, wie hier, wirklich komisch, aber die Engländer, die zwar die Gespenster nicht glauben, sie aber doch nicht wollen verlachen lassen, empfanden dies sehr übel. Sie sind aber im Irrthum, wenn sie wirklich glauben sollten, daß die Geistererscheinunger sich zu keiner Zeit furchtbarer ausgenommen hätten, als in Drurylane und Coventgarden, und wir trauen ihnen zu, daß sie sich noch würden entsetzen können, wenn sie Schrödern sehn könnten, der auf diese Rolle ein langes Studium gewendet hatte.

M a c b e t h,

in Drurylane.

K e a n — M a c b e t h.

In dieser Rolle ist Kean noch weit schwächer, als in der des Hamlet. Er findet das Mittel nicht, ein Ganzes hervorzubringen, sondern schwankt mit ungenügender Phantasie von einem Extrem zum andern. Er hat noch außer allem oben Gerügten, daß er, nach Art der französischen Tragiker, ganze Scenen mit seiner größten Stärke fast Wort für Wort durch den stärksten Accent und die äußerste Anstrengung seiner Stimme zerreißt.

Die Tragödie konnte keinen großen Eindruck hervorbringen, da alle ihre Elemente entweder nicht auf die gehörige Art beobachtet, oder durch falsche Darstellung in ein ganz anderes Verhältniß gerückt wurden.

So wird hier oft durch die sonderbare Anordnung der Bühne der Eindruck unmöglich gemacht, oder ein ganz fremder gesucht, den der Dichter niemals beabsichtigte. Nach dem zweiten Acte (nach der gewöhnlichen Eintheilung) ist

schon von Collmann (wenn ich im Namen nicht irre) vor vielen Jahren eine neue Hexenscene eingelegt worden, die damals von unserm Bürger in seiner Bearbeitung der Tragödie nachgeahmt wurde. Sie ist völlig überflüssig, nahm aber bei uns wenigstens nicht so viel Zeit weg, als hier in London, wo sie unendlich gedehnt, und dadurch die ansehnlichste Scene des Stückes wird, daß, man erräth nicht, weßhalb, außerordentlich viele Hexen alles Alters und von aller Größe auf das Theater kommen, um in vielstimmigem Gesang mit Diskant, Alt, Tenor und Baß ihren Triumph und Sabbath zu feiern. Man kann wenigstens erwarten, daß nach Art der trefflichen Reichardschen Hexenchöre diese Musik ein wildes Geschrei, ein schadenfrohes und schauderhaftes Jubiliren sein wird. Aber nein, diese funfzig Figuren (denn so viel waren ihrer wenigstens, und unter diesen auch verschiedene recht anständige und reizende) führen ein edles, kunstmäßig gearbeitetes Musikstück durch, in einer großartigen Manier, die mich oft an den Kirchenstyl erinnerte, und der Engländer, der in seinen Opern und überall sich eine unerträgliche Art von schnellem Gesang fast ohne alle Melodie gefallen läßt, vernimmt, ohne Anstoß daran zu nehmen, nun von diesen bösartigen und gemeinen Wesen ein langwährendes Koncert, das choral-, fugen- und kirchenmäßig feierlich und mit allem Prunk der Stimmen

und begleitendender Musik lange Zeit die Tragödie unterbricht, um das Theater, ohne alle Veranlassung, in einen Konzert-Saal zu verwandeln. Schiller hat die gemeine Gestalt der Hexen doch nur in Schicksals-Schwestern verwandelt und sie etwas philosophischer gemacht; hier aber sind sie zu einer zahlreichen Virtuosenschule abgerichtet worden, um sich in so reinen und künstlichen Harmonien hören zu lassen, daß man nur schwer noch an ihre Verworfenheit glauben kann.

Beim ersten Auftreten kam Macbeth mit seinem Zuge über eine Bergwand im Hintergrunde, und stieg so in das Theater herab. Eine unnöthige und störende Erweiterung der Nebensache. Er war in der schottischen Tracht, die unmalerisch, und noch mehr untheatralisch ist. Dieser Plaid, die nackten Beine und die kleine Mütze gaben dem Helden das Ansehn eines Pfeifers. Weiß man denn, daß diese Tracht in jenem frühern Jahrhunderte schon herrschte, oder in ganz Schottland üblich war, oder daß die Feldherren sie trugen? die wichtigste Frage, ob Shakspeare sich seinen Macbeth so gedacht, gar nicht einmal zu berühren. Banquo sah eben so unbedentend aus, und war auch ziemlich jugendlich. Da man das Landesübliche so hatte beibehalten wollen, war es um so auffallender, daß Macbeth am Morgen nach dem Morde in einem ganz andern, weiten seidenen

Schlafrocke erschien, so daß der Held ganz wie ein feiner Geheimerath in unsern Familienstücken aussah.

Ich erinnere mich noch des mächtigen Eindrucks, den ehemals in Berlin die Tafelscene des Schauspiels machte, und des großartigen, unbeschreiblichen Spiels des herrlichen Fleck, als er auf seinem Stuhl das blutige Gespenst Banquo's erblickte. Auf diese Scene, in der eine tiefe Erschütterung kaum ausbleiben kann, war ich begierig, und es ist kaum glaublich, daß sie hier in London ohne allen Effekt vorüber ging. Dies veranlaßte die ganz verkehrte Bühnen-Einrichtung, über welche sich, wenn es sich der Mühe lohnte, bei jedem großen Stücke Klage führen ließe. Es ist fast unbegreiflich, wie man das Zweckmäßige, Naheliegende versäumen kann, um ein ganz unnatürliches Fernliegendes anzuwenden. Der Dichter hat sich die Tafel in einem beschränkten, von Architektur umfaßten Raume gedacht, wie er ihn im Mittelpunkt seiner Bühne hatte. Fehlt auch unserer Bühne diese Bequemlichkeit, so muß die Tafel doch in der Breite des Theaters gestellt sein, die Königin sitzt vom Zuschauer rechts oder links an der schmalen Seite des Tisches, um mit Macbeth leise sprechen zu können, ohne sich von ihrem Sitz zu erheben: in der Mitte des Tisches, dem Zuschauer gerade gegenüber, ist ein Stuhl für Macbeth leer gelassen, den das Gespenst nachher einnimmt. Bei dieser

Anordnung bleibt freilich die vordere breite Seite des Tisches von Gästen leer, indessen müssen wir uns im Theater an dergleichen kleine Verstöße gegen eine zu nüchterne Wahrheit früh gewöhnen, um das Theater überhaupt nur genießen zu können; und wer wird bei diesen großen Erschütterungen die Gäste Macbeth's nachzählen? Sein Entsetzen, die Furchtbarkeit des Gespenstes lassen uns hoffentlich die Frage vergessen, ob alle die Gäste, die noch an der vordern Seite hätten sitzen können, so wie Macduff, haben absagen lassen. Der Meinung scheint aber der hiesige Regisseur nicht gewesen zu sein. Die Tafel war nehmlich mit der Länge nach der Tiefe des Theaters zu gestellt, und so konnten nun freilich beide Seiten, rechts und links, mit Speisenden besetzt sein, ohne daß die eine Seite die andere dem Zuschauer verdeckte. Die Königin saß ganz hinten, daher tief hinab, unter einem Baldachin auf einem Thronsitze, und übersah von dort die ganze Gesellschaft. Kein Stuhl am Tische war leer, und ich begriff nicht, welchen Sessel der Geist einnehmen sollte. Macbeth blieb im Vorgrunde, auf welchem rechts und links, den Kulissen ziemlich nahe, zwei Lehnstühle hingestellt waren. Macbeth rief seine Worte über die ganze Bühne seiner Gemahlin zu, und sie mußte ihm ebenfalls über die ferne Tafel hinüber schreiend antworten. Plötzlich, als die Verse es so mit sich brachten, brach er in Toben

und Entsetzen aus, — und links auf dem Sessel, ganz vorn, weit ab von der Tafel saß Banquo, den ich anfangs deßwegen gar nicht wieder erkannte, weil er sich durch seine Ermordung, durch die vielen Wunden, von denen wir hören, und durch seinen tödlichen Hintritt mich nicht im mindesten verändert hatte. Als ich recht genau hinsah, hatte er einen ganz schmalen rothen Streif, wie einen Faden, rund um den Hals; sonst war er gesund und wohl auf. Nachdem er das Schelten Macbeth's eine Weile angehört hatte, stand er auf und ging wieder in seine Kulisse hinein. Nun merkte ich, daß auf der rechten Seite sich diese Scene wiederholen würde, und so geschah es auch; denn Banquo kam von dort, setzte sich eben so nieder und sah den Macbeth etwas grämlich an, der dann wieder losbrach, bis das ganz anständige Gespenst der Sache überdrüssig war und sich entfernte. Am widersinnigsten war es aber, daß die Königin, die alle Fassung behält, weil sie den Geist nicht sieht, aus ihrem fernen Thron dem Gemahl laut über alle Gäste hinweg zuschreien mußte, er möge sich doch in Acht und auf die Fremden Rücksicht nehmen, er solle ein Mann sein, das Gespenst, das er sehe, sei ein eben so luftiges Nichts, als jener phantastische Dolch, den er in jener Mordnacht erblickt habe. — Gewiß, wenn ganz unerfahrne Kinder, die nie ein Theater gesehn hätten, diese Scene anordnen müßten,

sie könnten es nicht schlimmer verfehlen. — Kleinigkeiten! wird Mancher denken. Sie sind es aber nicht, wenn durch sie das große Werk eines Dichters geradezu entstellt und albern gemacht wird.

Richard der Dritte.

Kean — Richard.

Ich hatte schon Booth in Covent-Garden in dieser Rolle gesehn, der fast nur eine Kopie von Kean ist. Das Original aber zeigte mehr Virtuosität in diesen Stellungen des Auffahrens, Starrens, sich Vergessens, u. s. w. woraus manche Scenen fast ganz bestanden. Die Geistererscheinungen, nur zwei, kamen diesmal aus der Erde (nicht wie in Covent-Garden aus der Wand, hinter dem schlafenden Richard); sie blieben als Büsten in ihrer Versenkung, die man deutlich sah, stehn, und predigten nun so gegen den schlafenden Tyrannen. Der Anblick war komisch. Ich lernte auch daraus, daß die Geister das Recht haben, den Zuschauern den Rücken zu zukehren. Sie versanken dann wieder, die rückkehrenden Bretter ergänzten das Theater, und Richard fuhr aus seinem Schlafe auf. — Aber wie! — Er hatte sein bloßes Schwert neben sich; auf dieses gestützt wollte er vorgehn, sank in die Knie, stürzte zurück, als er sich doch erheben wollte, hielt nun den andern Arm hoch empor, der

bis in die Fingerspitzen hinein heftig zitterte: so zitternd, mit aufgerissenen Augen, starrend, in stummer Angst bewegte er sich auf den Knieen mit heftigen Bewegungen zwar, aber doch langsam, bis in das Proscenium, immer zitternd, und das Publikum mit weit offenen Augen anschauend. Ich weiß nicht, wie lange dieses thörichte stumme Spiel währte, das mir wie die Künstelei eines Seiltänzers erschien; aber als er nun nach langer Zeit den Monolog hersagen wollte, mußte er wegen des übermäßigen Beifallklatschens beinahe noch eben so viele Zeit warten, bevor er beginnen konnte. —

Die Darstellung anderer Schauspiele war mir nicht so wichtig, als die des großen National-Dichters. Eins seiner Lustspiele zu sehn, was mir lehrreich gewesen sein würde, da man noch immer „What you will“ und „As you like it“ giebt, gelang mir nicht, so wie ich auch die Julie der Miß O'Neal wegen einer Reise versäumte. Es ist gar kein Zweifel, daß diese so ganz geistigen Komödien noch schwerfällig dargestellt, und nur einzelne Theile halb verstanden und mit Anstrengung herausgehoben werden, so daß hier gewiß noch weniger Zusammenspiel, als bei den Tragödien Statt findet. Denn wenn die Bewunderer des

Dichters in ihren Erläuterungen schon in seinen ernsteren Schauspielen selten einen genügenden Mittelpunkt finden können, so lassen sie meist die Lustspiele geradezu stillschweigend fallen, und sprechen immer nur von diesem und jenem Charakter, von einigen Scenen u. dergl. Ich habe gefunden, daß die Darstellung der englischen Tragödie nicht so gar wesentlich von der französischen jezt unterschieden ist, und daß sie sich gerade in den auffallendsten Mißverständnissen nähern. Im Grunde stehn wir in Deutschland auch auf demselben Punkte, und wenn dies ist, so muß man zugeben, daß die französische Schule und Manier die bessere und größere sei, denn hier findet sich dasjenige reifer und oft vollendet, was die Deutschen und Engländer zum Theil erst schwankend und vieles erprobend aufsuchen. Wir müssen aber nicht vergessen, daß die Engländer schon längst ein völlig ausgebildetes Theater besaßen, als die Franzosen noch kaum die ersten, ganz unbedeutenden Versuche in der Tragödie gemacht hatten, die auch erst viel später einen nationalen Charakter bei ihnen fand. So war auch das Spiel der englischen Tragiker völlig ausgebildet und selbstständig, als die übrigen Völker noch gar nichts Aehnliches aufzuweisen hatten. Dieses Theaterspiel war, wie wir aus den Nachrichten wissen und aus den Produktionen mit der größten Sicherheit schließen können, etwas so Vollendetes,

daß die besten Talente der spätern Zeiten nur eine Annäherung an diese Kunst gewesen sein können. Eben so befriedigend muß das Zusammenspiel gewesen sein, weil sonst bei ihrem ersten Erscheinen jene großen Werke schon so hätten zusammen fallen müssen, wie sie jetzt wirklich zusammen fallen, oder sie hätten vielmehr gar nicht entstehen können. Dieses Spiel, das ich meine, war aber seiner Natur nach ein ganz verschiedenes von dem, was die Franzosen in ihren Tragödien brauchen können: wahr, einfach, von Laune und Ironie mehr oder minder gefärbt und durchdrungen, ganz das Gegentheil aller Deklamation und falschen Emphase, kein singender Vers, keine unnöthigen Pausen oder falschen Accente. Dieses rasche, lebendige, ganz naturgemäße Spiel, dieser richtige und einfache Vortrag, der gerade nur dadurch alle Nüancen zuläßt und möglich macht, trug und hob die Produktionen Shakspeare's und seiner Zeitgenossen; in dieser Art und Weise waren Burbadge und Allen groß, so wie späterhin Betterton, bis zu Garrick hinab. Darum ist es nicht zu verwundern, wenn mit jenem monotonen und aufgeblasenen Spiel und Ton, die sich der französischen Manier nähern, mit dieser Uebertreibung, die nur aus Mangel an Phantasie und Schöpferkraft herrühren, die Werke Shakspeare's heut zu Tage oft nur wenig Eindruck machen. — So wie bei uns Deutschen, so viel später freilich, durch Eck-

hof ein eigenes Theater entstand, erwachte auch das Bewußtsein deutlich, daß jenes Spiel, welches die Franzosen für das richtige halten, für uns unnatürlich sei. Wir wandten uns auch von jenen Tragödien ab, die nur Konvenienz als Muster stempeln konnte, da sie so wenig Kunst mit Natur verbinden, daß sie vielmehr aller Natur gerade als Gegensatz gegenüber stehn. Diese Foderung der Deutschen, (die sie jetzt wieder mehr zu vergessen scheinen) daß die Poesie eine nationale sein müsse, ist das wichtigste und nothwendigste, wenn ein Volk sich wahrhaft zur Nation erheben will. Bis dahin ist Alles, was sie erstreben kann, nur Künstelei und Flitter: findet sie das Wahre nicht, so sieht es auch um die wirkliche National-Existenz nur mißlich aus. Darum war Lessing's Kämpfen gegen das französische Unwesen so edel, bis eigne Dichter, vor allen Göthe am mächtigsten und für immer, uns die Zunge lösten. Für die Bühnendarstellung gründete Schröder's universelles Talent eine ächte deutsche Schule, die keine andere sein konnte, als jene oben angedeutete alte englische. Dies feste Bestehn auf Wahrheit und Natur, diese Freude am großartigen Scherz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Konvenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden läßt, dieses mit einem ernsten Streben zu einer ächten und tiefsinnigen Kunst, ist, in höchster Bedeutung auf-

gefaßt, unsre wahre deutsche Natur. Und deshalb eignet sich uns, wie kein anderer Dichter, der unergründliche Shakspeare an. So oft hat man gesagt, um dies und jenes Aengstliche zu vermeiden, und die Wahrheit kennen zu lernen, und der Manier zu entgehn, müsse man Hülfe bei den Engländern suchen. Ihre Autoren haben ebenfalls mannigfach geirrt, und oft dieser und jener Blendung der Zeit das Aechte und die Wahrheit preisgegeben; die wirkliche Hülfe dort ist doch nur bei jenem einzigen Mächtigen zu finden, dessen Schöpferstrahl freilich noch, wenn auch oft nur dämmernd, in seinen Landsleuten aufschimmert.

Wir fanden durch Göthe die deutsche Art und Weise in der Kunst, so trefflich auch viele Geister vor ihm waren: und Schröder gab uns ein wirkliches deutsches Theater. Was ich so nenne, wird Jeder verstehn, der diesen großen Künstler, der Fleck oder Reinicke, Scholz und andere wahre Talente jener Tage noch in ihren bessern Darstellungen gesehn hat. Zu der Vollendung eines deutschen Schauspielers zu gelangen, ist freilich unendlich schwerer, als ein großer französischer Tragödienspieler zu werden: so wie denn die Aufgabe auch eine viel höhere ist, ein Gedicht im Sinne Shakspeare's oder Göthe's zu schreiben, als eine Tragödie in einer manierirten Beschränktheit. Mit Iffland kam zuerst jene Annäherung an die französische Manier wieder.

Und wo stehn unsere Schauspieler jetzt? Und unter den neuern Dichtern, — wie wenige haben denn nur noch die Absicht, deutsch zu dichten? Wer von ihnen versteht denn nur noch die wahre Bedeutung dieses Wortes?

Das gute Lustspiel wird von guten Schauspielern bei allen Nationen ungefähr auf dieselbe Weise gespielt. Das Verständniß der Natur dringt instinktmäßig leichter und unmittelbarer in den Menschen ein, er kann sich durch die Stimmung der Laune und des Lachens der Wahrheit nicht so erwehren, wie dort bei der Tragödie, von der die meisten erwarten, daß sie etwas Fremdartiges und Vornehmes behalten soll. Die Uebertreibung der Posse bei den Italiänern, so wie im Shakspeare die meisten seiner Lustspiele, stehn freilich außerhalb dieses Bezirks, und diese geht also obige Bemerkung nichts an. —

Ich sah den Westindier von Cumberland in Drurylane. Er wurde gut gespielt, ich habe ihn aber ehemals in Berlin besser gesehn. Die Art, wie der irländische Major O'Flahnty, eine von Flecks besten Rollen, dargestellt wurde, war mir neu und auffallend. Diesen Dialekt nahm der sehr beliebte Schauspieler Johnston ganz weich, so war auch sein Spiel weichlich, komisch zart, in seiner Rede wurde fast

nichts heraus gehoben. Wir denken ihn uns mehr barsch und polternd. — Aber dieser treffliche Spieler erlaubte sich Zusätze, die ihm ein kritischeres Publikum bei einem der besseren neuen Stücke nicht ungerügt sollte hingehn lassen. Er ist nehmlich ein beliebter Sänger, und hatte einige sogenannte Lieblings-Gesänge (favourite songs) eingelegt. So im Streit mit der alten Dame sang er plötzlich ein solches Ding von vielen Strophen her, eine Invective gegen die Weiber, von der ich, des Dialektes und des schnellen Gesangs wegen, das Wenigste verstand. Denn wenn der Engländer schon eilig und unverständlich spricht, so sind diese favourite songs doch noch viel schneller zwischen den Zähnen hervorgeworfen. Oft klappern sie wirklich, wie wenn Erbsen durch eine Röhre geschüttet würden. — In dieser Hinsicht ist die Barbarei hier auf das Höchste gestiegen.

Zum Benefiz der Miß Alsop wurde in Drurylane a Trip to Scarborough, the Devil to pay, und the Wedding-Day gegeben. Drei lange Stücke, von denen die beiden ersten bei uns allein schon einen Abend füllen würden, so wie man nach dem Westindier noch den „Doktor und Apotheker" und Patrick's Return spielte.

A Trip to Scarborough ist ein altes Lustspiel von

Vanbrugh, das schon 1696 unter dem Titel The Relapse mit dem größten Beifall aufgeführt wurde. Es war im unsittlichen und liederlichen Sinn jener Tage geschrieben, aber mit vielem Witz; der berühmte Sheridan hat es umgearbeitet, so viel vom Original stehen lassend, als möglich war, und so wird es noch oft als ein beliebtes Lustspiel unter obigem Titel gegeben.

Ich habe auch durch diese Vorstellung keinen vortheilhaften Begriff von der neueren Komödie in London bekommen, denn ich vermißte sowohl Leichtigkeit als Bestimmtheit. Es wäre mir sehr erfreulich gewesen, ein Lustspiel wie Sheridan's „School for Scandal“ zu sehen, denn eine solche Komödie kann, wenn sie gespielt wird, nur gut gespielt werden, weil sie ohne vortreffliche Darstellung unerträglich wird.

Miß Alsop gab mit vielem Humor das ungezogene Landmädchen, man könnte sagen, mit zu vielem, denn sie nahm sich zu grelle Züge nicht übel und erlaubte sich spaßhafte Zusätze, die in Deutschland kein Publikum dulden würde. In dem Auftritte, in welchem der wirkliche Lord, den der bäurische Vater für einen Schelm hält, gebunden wird, erscheint sie mit einem langen Butterbrot, von welchem sie mit Begierde ißt, und es aus Hohn dem Lord dann an den Mund führt, daß er ebenfalls speisen soll. —

Die tolle Oper the Devil to pay ist unser von Weisse

bearbeitetes „die verwandelten Weiber.“ Der Schuhflicker war vortrefflich, nur alles greller, als wir es gewohnt sind. Als die gnädige Frau ihre Leute beim Feste überraschte, war sie nicht damit zufrieden, einmal mit der Reitgerte dazwischen zu schlagen, sondern sie trieb die ganze Gesellschaft mehrmals über die Bühne, und die schallenden Peitschenhiebe waren nicht bloß angedeutet. Als sie nachher zur Strafe in des Schuhsters Frau verwandelt ist und herzlich weint, zieht sie ein blaues, wirklich widriges Schnupftuch hervor, das in der Tasche der Schuhsterin steckt, und wirft es, als sie die Thränen damit trocknen will, mit dem größten Abscheu von sich. — Alles Späße, die keine Späße sind und einen gebildeteren Sinn anwidern.

In Covent-Garden sah ich als Nachspiel ein ächtes Volksstück von Foote, den Maire von Garrat. Es ward launig und im Ganzen sehr befriedigend dargestellt.

Ein Benefiz der Herren Knight und Wallock zog mich nach Drurylane. Letzterer, noch ein junger Mann, gab eine Nachahmung der bekannten Schauspieler in London, in verschiedenen Scenen aus Shakspeare's Schauspielen. Da ich

mit der Manier derer, die nachgeahmt wurden, nicht vertraut war, so konnte ich an diesem Scherze nur wenig Vergnügen finden. Zugleich war aber ein großes Stück „Rugantico", welches in Venedig spielte. Ich versprach mir von dem Titel etwas Neues, wohl gar Romantisches, und war nicht wenig erstaunt, als ich unsern veralteten und vergessenen Abällino sogleich in den ersten Scenen wieder erkannte, der hier noch in voller Kraft herrschte. Und wahrlich, viel kräftiger, robuster, oder wie soll ich es ausdrücken, wurde er hier gespielt, als nur je in Deutschland. Daß er in seinem Räuberanzuge, mit Pistolen und Harnisch, sich auf die Sessellehne neben den Dogen setzte, diesem auf die Schulter schlug u. dgl., war nur das Wenigste.

Gewisse Geschmacklosigkeiten müssen, wie Krankheiten, austoben. Auch in England wird dies Stück binnen kurzem ganz vergessen sein, so wie es Viele schon jetzt nicht kennen. Darum sollten schlechte Autoren der Kritik gegenüber nicht auf den Beifall des sogenannten Publikums pochen.

Als das Haymarket-Theater geöffnet wurde, habe ich es öfter mit großem Vergnügen besucht, denn es ist eine behagliche Empfindung, nach den ungeheuren Sälen in Covent-Garden und Drurylane sich wieder in einem Raume

zu befinden, in welchem, genau genommen, unser Schauspiel nur möglich ist. Auf dieser kleineren Bühne tritt alles wieder in sein richtiges Verhältniß, man hört und sieht, und der Zuschauer fühlt sich wieder eins mit dem Theater. Da fast Niemand in den großen Sälen alles sieht und hört, so fühlt sich jeder unbehaglich.

Dies Theater giebt meist nur kleinere Opern und Lustspiele. Die Darstellung mancher Kleinigkeiten war vortrefflich, präcis, ungezwungen und leicht, ohne oberflächlich zu sein. Indeß sah ich auch hier einige der neueren Lustspiele, die allzuwenig Bedeutung hatten.

Das sonderbare Lustspiel, oder die Farce Sheridan's „The Critic", wurde zu meiner Verwunderung auch jetzt noch aufgeführt. Dies Stück hat gar keinen Inhalt und ist eine unglückliche Parodie des Theaters selbst; denn die Satire über die Mängel und Albernheiten tragischer Dichter traf schon damals nicht, wie viel weniger jetzt. Es wurde 1779 zuerst aufgeführt, und erhielt damals einen übertriebenen Beifall dadurch, daß Sheridan seinen Gegner Cumberland unter der Figur des Fretful Plagiary sehr kenntlich aufführte. Diese Privat-Satire, die auch nicht sehr fein und witzig ist, füllt den ersten Akt. Diese Rolle des gemißhandelten Poeten wurde meisterhaft dargestellt. Ich weiß nicht, ob der Schauspieler auch Cumberland's Persönlichkeit

nachahmte. Alles ging leicht und griff in einander, aber über die folgenden beiden Acte, wo alles so übertrieben und das Salz nur dünn gestreut ist, konnte ich mit dem besten Willen nicht lachen.

In einem kleineren Theater wurde Don Juan mit einer elenden Musik gegeben, die Neuheit aber war, daß die Bildsäule auf einem wirklichen Pferde in das Zimmer zum Gastmahl einritt. Zugleich wurde eine neue Bearbeitung des Deserteurs melodramatisch gegeben. Ein stummer Monolog des Geliebten, der, von Musik begleitet, aus Ohnmachten, Krämpfen, Niederstürzen, Aufstehen und wieder Hinfallen bestand, nahm mit seiner großen tragischen Feierlichkeit eine lange Zeit ein. Möchte diese Abgeschmacktheit dieser Pantomimen und Melodramen sich ganz auf diese Winkeltheater zurückziehen! Ob diese ganz verwerfliche Manier von Stümpern oder Virtuosen ausgeübt wird, kommt im Grunde auf Eins heraus.

In Southwark ist ein Theater für Seiltänzer und Pferdekünste. Dazu werden Stücke und Pantomimen gegeben. Das Höchste, was die Geschicklichkeit des Menschen

und des Thieres erreichen kann, wird hier sichtbar. Ich sah das stählerne Schloß, in welchem Schauspiel endlich, unter fortwährendem Schießen und Feuerwerk aller Art, ein Ritter mit seinem Gefolge zu Pferde die Burg stürmt, und die Rosse die steilen Wälle hinansprengen. Eben so vertheidigen sie sich oben. Ich habe bis dahin diese Wendungen der Thiere, ihr Hinstürzen, Springen, und alles, was ich hier sah, für unmöglich gehalten. Wohl der Stadt, die dazu eine eigene Bühne hat, und also nicht alles auf das sogenannte Nationaltheater nehmen darf. Das Tolle und Abgeschmackte wird um vieles gemildert, wenn es sich in einer ihm eigenthümlichen Bahn bewegt, und weder die Erwartung getäuscht wird, noch das Widersinnige sich die Miene der Kunst und Bildung giebt.

Bemerkungen,

Einfälle und Grillen

über

das Deutsche Theater,

auf einer Reise

in den

Monaten Mai und Junius des Jahrs 1825.

Prag, den 9ten Mai. — Der Gasthof zur goldenen Sonne, von Clauren.

Eine üble Vorbedeutung. Warum giebt man dies Stück, da es nicht einmal den geringen Reiz der übrigen Arbeiten des Verfassers hat? Mademoiselle Pistor war recht anmuthig; sie kann trefflich werden, wenn sie sich auf die rechte Art bildet. — Das kleine Lustspiel: Nein! wurde als Zugabe aufgeführt. Ich kann dieser Kleinigkeit keinen Geschmack abgewinnen. —

Wie anders erschien mir im Jahr 1813 das hiesige Theater, als der treffliche Liebich es dirigirte, der ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Schauspielern gehörte, die nur die deutsche Bühne je betreten haben. Im Lustspiel, im Drama, in unserm deutschen Familiengemälde war er unvergleichlich. Zum Trauerspiel konnte er sich nicht erheben. In Flugblättern und Zeitungen ist nur wenig von ihm die Rede gewesen. — In jenem Jahre, als ich mich

den ganzen Sommer hindurch in Prag aufhielt und das Theater fleißig besuchte, war die hiesige Bühne vielleicht die vorzüglichste in Deutschland.

Kostüm.

Dies Wort hört man jetzt von den Theaterfreunden, Kritikern, Direktionen und Schauspielern unaufhörlich, man lobt damit, man tadelt, man vergleicht daran die Vorzüge der verschiedenen Theater, und so oft ich mich auch bemüht habe, habe ich mir niemals deutlich machen können, was man denn eigentlich erstrebt, ob man das vorgesetzte Ziel erreichen könne, oder ob man beim Gelingen denn wirklich viel, oder nur irgend etwas gewonnen habe.

Daß man in der Tracht Lustspiel und Trauerspiel, alte und neue Zeit, Soldaten- und bürgerliche Bekleidung unterscheidet, den Römer nicht wie den Osmanen auftreten läßt, ist ganz natürlich, und man fing schon früh an, wenn es nur irgend das Vermögen des Theaters erlaubte, auf diese Unterscheidungen Rücksicht zu nehmen. Armuth der Direktionen auf der einen Seite, angewöhntes Vorurtheil auf der andern, und endlich auch Unwissenheit hinderten es, daß

die Bekleidung selten oder fast niemals einem gelehrten Auge genügen konnte. Selbst als man sich zum Geschmack erhoben hatte, und Bauermädchen und niedere Figuren oft reicher kleidete, als es die Wahrheit erfodert hätte, unterschied man in Ritterstücken die Jahrhunderte nicht genau, nahm Helm und Harnisch, Mantel und Schärpe mehr so, wie diese Dinge den theatralischen Bedürfnissen angemessen waren, als daß man Rüstkammern, Kupferstiche, oder gar Leichensteine studirt hätte, um nicht etwa das Kostüm des Jahres 1109 zu verletzen, wenn eine Kleidung vorräthig war, die man vielleicht ungefähr so im Jahre 1500 getragen hatte. Dies war namentlich der unkritische Zustand des berliner Theaters, als Engel die Direktion führte. Es sah in Hamburg unter Schröder nicht besser, vielleicht gar noch schlimmer aus; in Wien war man auf demselben irrigen Wege, und hat selbst jetzt noch keine bedeutenden Fortschritte gemacht; wie wenig in London geschieht, ist oben schon angedeutet, und die Pariser bemühen sich etwa nur mit der römischen Tracht und lassen übrigens auch fünfe gerade sein. Nur wir gründlichen Deutschen haben in den neuesten Zeiten bei einigen unserer Bühnen auch die Kleidergelehrsamkeit ausgebildet, und wissen uns natürlich viel damit.

Als die wahre Bühne in Europa um Shakspeare's Zeit (denn früher, wenn wir strenge sein wollen, können wir

kein ächtes Theater annehmen) und zwar auch nur in England anfing, war die Tracht noch malerisch, jede Nation hatte minder und mehr ihre Nationalkleidung, und da das reiche London als Seestadt Menschen aus allen Staaten bei sich sah, so ist es begreiflich, daß die englischen Schauspieler Venetianer, Franzosen, Dänen und Russen auf ihren Bühnen unterschieden. Mit dem Alterthum nahm man es gewiß nicht so genau, die Gegenwart spielte bestimmt sehr merklich in dieses hinüber, und wie weit der gelehrte und etwas pedantische Ben-Jonson die Tracht in seinem Sejan oder Catilina damals genau hat ausführen können, ist jetzt nicht zu entscheiden. Bei den Masken am Hofe, wo man oft gelehrt genug verfuhr, sah man doch weit mehr auf Pracht und Glanz, und befriedigte mehr den Geschmack der Zeit, als daß man jene Allegorieen, Götterfiguren und Helden ganz in dem Sinne ausgeführt hätte, wie das Alterthum sie sich dachte, weshalb sie auch so große Summen kosteten. Nach der Rebellion spielte man alte und neue Geschichte in den Kleidern der Mode, mit einigen wenigen willkührlichen Abzeichen. So geschah es auch in Frankreich, und wie arm die Garderobe der frühern deutschen Theater war, braucht nicht erinnert zu werden.

In Frankreich versuchten es zwei Damen zuerst, das Kostüm der Wirklichkeit und Natur näher zu bringen.

Wenn die Soubretten und Bauermädchen auch nicht gerade die Reifröcke ganz so groß trugen, wie die Heldinnen der Tragödie, so traten sie doch niemals ohne Frisur, weiße Handschuhe und allen Schmuck auf, den sie sich hatten zu eigen machen können; fehlte er ganz, so wurde er geliehen. In einem kleinen Stück von Favart, les amours de Bastien et Bastienne, versuchte es 1753 die Frau des Dichters zuerst, ohne ungehörigen Schmuck ganz als naive Bäuerin aufzutreten, ja sie ging im Nachahmen der Natürlichkeit gleich so weit, daß sie in Holzschuhen ging. Ob die übrige Kleidung diesen Schuhen genau entsprochen habe, wird uns nicht erzählt, doch zweifle ich daran. Im Jahre 1755 warf die berühmte Clairon auch als Heldin in Voltaire's Orphelin de la Chine, den Reifrock weg, ließ das hochauffrisirte Haar fallen, und ging in wahren chinesischen Kleidern. Die Favart hatte noch Widerspruch erfahren, aber ihre Bewunderer hatten die neue Manier durchgefochten, die Clairon und Le Kain, der ihr in dieser Verbesserung beistand, hatten nicht viel zu kämpfen, und im Jahr 1761 wurde in Soliman II., oder die drei Sultaninnen, das strenge türkische Kostüm mit ungetheiltem Beifall aufgenommen; man hatte die neuen Kleider wirklich in Konstantinopel machen lassen, und die Clairon nahm sie nachher zum Muster ihrer Tracht.

Die Deutschen folgten später dieser Reform, so wie die Engländer, und endlich war man in Deutschland um das Jahr 1790 auf den meisten Theatern so kostümirt, daß man es geschmackvoll nennen konnte. Niemand wurde gestört, wenn Ritter, Knappen und Fräulein nicht genau der Zeit nach gekleidet waren, weil man jene frühern Zeiten fast nur aus den dramatischen Gedichten kannte. Selbst in jenen Tagen, als zu viele Ritter und ihre Fehden und derben Gesinnungen unsere Bühne fast erdrückten, fiel es keinem ein, die Kleider sonderlich zu mustern, man sprach nur über Spiel und Ausdruck. Der Literat schüttelte mehrmal wohl etwas den Kopf, wenn die selten auftretenden Griechen und Römer sich im Anzuge zu sehr vergriffen, indessen hatten doch die Ariadnen und Medeen die Reifröcke abgelegt, und selbst die englische Königin Elisabeth erschien zuletzt ohne diesen.

So viel ich weiß, war Iffland, und auch nur in seinen späteren Tagen, der Erste, der eine genauere Nachahmung der wirklichen Trachten beabsichtigte. Zwar spielte er selbst seinen Pygmalion in einem seidenen Mantel, für einen Bildhauer ein doppeltes Vergehen: aber, wenn er auch oft noch fehl griff (und das wird in diesem Felde dem Gelehrtesten begegnen), so habe ich ihn und seine Mitspieler nachher oft in so seltsamen Kleidungen gesehen, daß sie gewiß den Zeiten und Ständen nachgeahmt sein mußten, weil man

sonst gar nicht begriffen hätte, woher sie gekommen und was sie bedeuten sollten. Als Pierre im geretteten Venedig erschien er so wunderlich, daß es anfangs schwer war, nicht zu lachen: und ich vermuthe, irgend ein Bild von einem venetianischen Kapitän hatte ihn zu dieser Sonderbarkeit verleitet. Noch später sah ich in Berlin ein Stück, das zu den Zeiten der Medicäer spielte. Der Herzog, ein ernster, ja würdiger Charakter, erschien in einer so eigenen Mütze, daß ein Fremder, der unsere Sprache nicht verstand, ihn leicht für den Lustigmacher in den ersten Scenen halten konnte. Ich habe manches Porträt der Medicäer gesehn aber diese Kleidung war mir völlig unbekannt; doch bin ich fest überzeugt, daß es irgendwo eine ähnliche Abbildung giebt, denn es erlaubt sich nicht leicht jemand dergleichen aus eigener Phantasie zu veranstalten.

Ich kannte vor Jahren einen Schauspieler, der nicht ohne Talent war, der sich aber mehr geschmeichelt fühlte, wenn man sein Kostüm, als wenn man sein Spiel lobte. Er war immerdar mit Kupferstichen und Zeichnungen umgeben, und je sonderbarer ein Bild auffiel, um so lieber wurde es von ihm nachgeahmt, ohne je Einrede oder Tadel anzunehmen. In Kotzebue's Trauerspiel sah er als Rolla ganz so aus, wie wir etwa in Bertuch's Bilderbüchern oder alten Reisebeschreibungen die Kaziken wahrnehmen. Die

langen Ohrgehänge, und aller jener entstellende Schmuck hinderten ihn nachher sehr, um seine gut europäische und moderne Verzweiflung auszudrücken. Als Graf von Savern trug er, mit bunten Schnüren befestigt, einen großen Hut auf dem Rücken. Es half nichts, ihm zu bemerken, daß so etwa die Gemsenjäger in den Alpen sich trügen, denen es oft wichtig war, sich mit einem Zug der Schnur den Hut auf das Haupt setzen, oder ihn wieder abwerfen zu können, ohne daß er ihnen verloren ging. Er berief sich auf sein Bild, und so war der Prozeß gegen ihn verloren. — So wurde auch in Dresden vor einigen Jahren Antonio im Kaufmann von Venedig mit einem langen Gewande gesehn, seltsam, fast orientalisch geschnitten, und in einer fremdartigen Mütze: weil man einen Kupferstich aus Dürer's Zeit gefunden hatte, unter welchem mit deutlichen Worten stand: „ein Kaufmann von Venedig." Man hätte eben so gut die Maske des Pantalon nehmen können, denn dieser Alte ist recht ausdrücklich der Kaufmann von Venedig. Daß Shakspeare's Dichtung völlig dagegen ist, und daß um 1598 diese Kaufleute sich wie die Fürsten trugen, wurde nicht beachtet, oder man vergaß es.

Manche Direktionen haben seitdem diese Liebhaberei für ein gelehrtes Kostüm bis an die Gränze des Möglichen getrieben. Wenn man erst Kleinigkeiten untersucht, nach-

schlägt, deshalb korrespondirt, sich aus fernen Gegenden belehren läßt, ob ein Soldat damals diese oder jene Nuance einer Farbe getragen habe, so liegt es als Nothwendigkeit ganz nahe, sich das wirkliche lederne Koller zu verschaffen, in welchem Gustav Adolph fiel, oder Wallenstein ermordet wurde, und Karl der Kühne und seine Ritter müssen sich aus der Schweiz erst die Helme und Rüstungen verschreiben, die dort aufbewahrt werden. Dies Wichtignehmen des Unwesentlichen ist ein Spiel mit dem Spiel, die eigentliche Darstellung kann nun nicht mehr so beachtet werden, wie sie sollte. Das Publikum wird verwöhnt, und ist es an manchen Orten schon; die Kleider werden mehr als das Gedicht beachtet, die Zuschauer untersuchen mit ihren Gläsern, ob auch an Sammt oder Spitzen alles ächt sei; die Schauspielerinnen nehmen jede Gelegenheit wahr, sich umzukleiden, mögen die störenden Pausen auch noch so lange dauern; die Männer, vorzüglich die jungen, ahmen ihnen nach, und sind fast stärkere Koketten als jene, und es ist nicht unmöglich, wenn die Liebhaberei an vielen und neuen Kleidungen erst recht allgemein geworden ist, daß die Regie für ihr Repertoir die Stücke vorzieht, in denen recht viel Gold und Seide zur Schau getragen wird. Nun überfüllt sich nach Jahren die Garderobe, vieles, das trefflich und poetisch ist, kann nicht gebraucht werden; will man es nun nicht ungenutzt

verderben lassen, so fände ich den letzten Vorschritt nicht verwerflicher als die vorigen, etwa einen Dichter zu berufen (und es giebt ja Gelegenheitsdichter aller Art) und ihm aufzugeben, sich an den vielen reichen und mannigfaltigen Kleidungsstücken zu begeistern, um eine Tragödie oder ein großes Schauspiel zu erschaffen, in welchem aller dieser Prunk wieder ins Leben treten könnte.

Die Vollendung, die wir auf diesem Wege zur Wahrheit suchen, ist nur eine ganz unerreichbare, und wir würden uns täuschen, wenn wir uns dies nicht redlich geständen. Mögen wir Chroniken, Kupferstiche und Bildergallerieen plündern, so viel wir wollen, so bin ich überzeugt, daß uns jeder Schneider aus dem 14ten oder 15ten Jahrhundert verlachte, wenn er unsere aufgestutzten Modelle sehen könnte. Ben Jonson, der jeden Gegenstand, den er erwählt, auf die gründlichste Art erschöpft, läßt in seinem Lustspiel Cynthia's Revels zwei Beau's seiner Tage auftreten, die vor Kennern eine Art Turnier in Stutzerkünsten mit ihrem Anzuge, ihren Bändern, Schleifen, Farben u. s. w. halten. Hier kann man lernen, wie wenig bei diesen dargestellten feinen Geistern dazu gehörte, um sich im Anzuge lächerlich zu machen; es sind so zarte Delikatessen, daß auch ein auf Putz und Schicklichkeit eingeübtes Auge weder den Verstoß, noch das Richtige erkennen und unterscheiden würde.

Setzen wir aber den fast unmöglichen Fall, unsre Bemühungen drängen dennoch hindurch — was hätten wir damit gewonnen? Unser Theater hat nun in einem durchlaufenen Zeitraum allerhand versucht, — es hat oft gepredigt, gegen Fürsten, Adel und Geistlichkeit gekämpft, Fehden und Turniere dargestellt, gegen Brown, Gall und den Magnetismus polemisirt, die Häuslichkeit empfohlen, Spieler und Betrüger an den Pranger gestellt, Malefikanten bestraft, Lebensrettungen, haarbreit von dem Untergange, anziehend und spannend vorgetragen, Hunde ihre Künste und Pferde ihre Exercitien machen lassen; — soll es nun auch noch eine Musterkarte von den Trachten der verschiedensten Völker in allen Jahrhunderten werden? Ist die Bühne etwa dadurch „ein Spiegel der Zeit", wenn man uns viele und mannigfaltige Röcke kennen lehrt?

Vieles, was ehemals und noch gegenwärtig getragen und durch die Mode gerechtfertigt wird, ist unschön, oft sogar häßlich. Sehr vieles Fremde oder Alte ist nach unsern eingewohnten Begriffen, von denen wir uns nicht so schnell losmachen können, lächerlich. Soll etwa in der Athalie der Hohepriester mit klingenden Schellen erscheinen? Oft legt man den Darstellern, die sich rasch und kräftig bewegen sollen, so schwere Mäntel um, daß sie wie Dante's Hypokri-

ten, nicht wie jene auf der Bühne der heitern Griechen, nur langsam und matt sich bewegen können.

Die Damen können und mögen sich auch niemals diesem Schulzwange fügen. Oft stehn sie sogar im seltsamsten Widerspruche mit demselben. So sah ich vor Jahren die keusche römische Oktavia in so durchsichtigem Gewande, daß Kleopatra ihr gegenüber züchtig erschien, und es war (auch ohne die Dichtung) ein komischer Auftritt, als sie ihren Schleier zwischen Antonius und dessen Kinder breitete. In Brüssel sah ich eine so leicht drappirte Phädra, daß ich bei ihrem wüthenden und ausdrucksvollen Spiel für den armen Hippolyt fürchtete. Aber freilich mag man vielleicht glauben, daß die Bekleidung in jener frühen Heroenzeit keine sonderliche gewesen sei. Die Clairon, die man als die Stifterinn des richtigen Kostüms ansehn kann, warnt in ihren Memoiren sehr verständig, keine Tracht irgend eines Zeitalters oder eines Volkes zu genau und buchstäblich nachzuahmen, und nicht ins Kleinliche und Häßliche zu verfallen. Keine Dame, wenn sie etwa eine Geliebte von 1740 spielen sollte, würde sich in einer leidenschaftlichen tragischen Rolle bewegen lassen, jetzt in jenen ungeheuren Reifröcken, den mit Pomade hoch aufgethürmten Haaren, mit Puder geweißt, mit Schönpflästerchen das Gesicht geschwärzt, auf=

zutreten, und sie hätte Recht, sich zu widersetzen, wenn die Direktion es etwa aus übertriebener Liebe zur Wahrheit verlangen sollte.

Jede Kunst hat ihre eigenthümliche Wahrheit, und kennt jene wirkliche, außenliegende gar nicht; sie bewegt sich in ihrem eigenen Elemente, und nimmt keine Kenntniß davon, wenn man ihr etwas Fremdartiges aufdrängen will. Die Farbe ist schön und reizend, aber der Bildhauer, wenn er kann, wehrt sich dagegen, wenn man ihm seine Bildsäulen anstreichen will, um ihnen eine größere Wahrheit zu geben. Er wird den verlachen, der ihn auf die Wirklichkeit hinweiset, wo keine Figur ohne Farbe erscheint. So täuscht die Statue, ohne zu täuschen; der Kunstgenuß ist nur möglich, indem ich weiß, daß ich mich vor einer Statue befinde. Der Maler verschmäht die Erhöhung seiner Figuren im Raum; aus der Fläche sollen sie sich heben, und ihn kümmert es wenig, ob die Apostel und die Jungfrau die Gewande zu ihrer Zeit wirklich getragen haben, die er ihnen umlegt. Er kann Stellungen erfinden, die beim Bildhauer lächerlich sein würden, mit Licht und Schatten spielen und zaubern. Das größte, das höchste Leben bewegt sich freilich im aufgeführten Drama vor unsern Augen, aber die Schönheit darf auch hier nicht verletzt werden, um sie einer ganz unwahren Wahrheit aufzuopfern. Weg also mit allem, was das Auge be-

leidigt, oder den Spielenden hemmt. Jene Helme mit Greifenflügeln, von denen wir noch vor zwanzig Jahren nichts wußten, jene langen Aermel, jene Mäntel mit hohen Kragen mögen wieder verschwinden, so wie alle die falsche Gelehrsamkeit in Schilden, Schwertern, Kragen, stachlichten Knieschienen u. dgl., die auf das Theater gar nicht hingehört. Je mehr der Zuschauer dieselben anständigen Kleidertrachten wieder sieht, die er schon gewohnt ist, desto weniger wird er im Genuß der Poesie und des Spieles gestört; desto leichter wird es dem Spieler, vortrefflich zu sein, weil er in jene Trachten, die er kennt, schon eingeübt ist. Es giebt, mit einem Wort, ein Theaterkostüm, wie es ein Maler- und Bildhauerkostüm giebt; von diesem wird der verständige Schauspieler nur wenig abweichen, um dieses und jenes Volk, oder einen scharfgezeichneten Charakter zu nuanciren; diese Modifikationen werden aber auf einem allgemeinen Elemente ruhn, auf einer poetischen und malerischen Theatertracht, die in solchen Hüten, Mänteln, Wämmsen und Stiefeln vielleicht niemals so getragen wurde; wie ich vom guten Schauspieler verlange, daß seine edle Individualität durch die Nachahmung durchschimmere, damit ich nicht einen wirklichen Betrunkenen, Verbrecher oder Galeerensklaven vor mir zu sehen glaube.

Wie macht es denn auch jeder Dichter? Wenigstens

bis jetzt? Hätte jene gerügte Bestrebung nur einigermaßen Recht, so müßte die Tragödie von Wallenstein nur aus Reden bestehn, die dieser General wirklich gesprochen.

Es ist traurig, daß auch in dieser Hinsicht die Verirrung unserer Tage so hoch gestiegen ist, daß man Worte darüber verlieren muß.

Darum hatte auch Madame Favart, als sie die Poschen und langen Handschuhe als Bauermädchen ablegte, gewiß Unrecht, Holzschuhe anzuziehen, und mich wundert, daß der Mann diese Uebertreibung der Natur duldete, da er doch recht gut wissen mußte, daß er dergleichen Schuhe in seine naiven Koketten und lüsternen Verse nicht hinein gedichtet hatte. Hier, im unbedeutenden Nebenwerk, grobe Wahrheit, und dort, in der Hauptsache, die reizende und kitzelnde Lüge. Nicht, daß ich die Operettchen Favart's, von denen die besseren recht anmuthig sind, anfeinden möchte; ist aber der Idyllendichter kokett und ganz im Geiste seiner vornehmen Zuschauer üppig in Scherz und Schilderung, so mögen sich seine Weiber, da sie so manches Ein- und Zweideutige auszusprechen haben, auch nur kokett und reizend kleiden.

Es ist dasselbe mit der französischen Tragödie. Treten die Spieler zu einfach und kostümgerecht auf, so fürchte ich sehr, daß sie sich nicht so darstellen, wie der Dichter sie in seiner Phantasie gesehn hat. In den Versen, Gesinnungen

und Leidenschaften ist ja doch dieselbe Unnatur geblieben, die zu jener Zeit mit dem Widernatürlichen der Kleidung recht gut harmonirte. Darum konnten auch die Zeitgenossen an dieser keinen Anstoß nehmen, und es erhob sie eine Darstellung, die uns jetzt als Maskerade und gespenstisch erscheinen würde. Die Schauspieler verfielen auch auf diese Abänderung nur, als die Moden, die unter Ludwig dem Vierzehnten immer noch etwas malerisch gewesen waren, sich dreißig bis vierzig Jahre nach seinem Tode bis zur widerlichsten Thorheit gesteigert hatten: auf dieser letzten Höhe meldete sich der Trieb schon, sich der Natur wieder zu nähern, und man huldigte ihm auf der Bühne zuerst.

Mit einem poetischen Poeten, wie mit Shakspeare, müssen die Kostümstudirenden in die größte Verlegenheit gerathen; mit ihm, der in den meisten seiner Kompositionen Raum und Zeit ganz als etwas Unwesentliches behandelt. Wenn er in seinen Bürgerkriegen ungefähr noch das Zeitalter mit Richtigkeit behandelt, und in seinen römischen Tragödien beinahe strenge zu nennen ist, so verfährt er in seinen mythischen, wie Macbeth, Lear und Hamlet, desto willkührlicher, und die meisten seiner Lustspiele stehn auch nur in poetischem Raum und phantastischer Zeit.

Wenn man nun den Lear in der Chronik, in jener fabelhaften Heidenzeit, lange vor Christi Geburt aufsuchte,

und bildete sich, vielleicht nicht ganz unrichtig, die Kleidung eines brittischen Häuptlings der Tage aus: — wie müßte er auftreten? Und wie vertrüge sich sein Aeußeres mit dem Inhalt und den Gesinnungen des Stücks, den neuen Verhältnissen, dem Hof und der Etikette, den Anspielungen auf die neuesten Begebenheiten, kurz, mit der stillschweigenden Voraussetzung, daß alle Figuren des Schauspiels alles wissen und kennen, und von allen jenen Lebens-Elementen umgeben sind, wie der Dichter selbst? Wollte man den Hamlet als jenen alten Dänen-Prinzen herausputzen, von dem uns Saxo Grammaticus so Wunderliches aus einer wunderlichen Fabelzeit erzählt, man müßte dann doch ohne Zweifel über den Prinzen lachen, der so zart und modern empfindet, der das Theater liebt, ganze Rollen auswendig weiß und repetirt, und der in einem Spielduell auf Stoßklingen umkommt. Theseus, als griechischer Heros, den Handwerkern und ihrem Piramus gegenüber, müßte sich seltsam ausnehmen. Der zarte Calderon, der immerdar das Fernste mit dem Allernächsten verknüpft, und zwar immer auf dieselbe Weise, indem er auf Raum und Zeit noch weit weniger Rücksicht nimmt, als Shakspeare, müßte, scheinbar gelehrt kostumirt, als Parodie von sich selbst erscheinen.

Wie kommt es denn aber, daß Dichter von so großem Geist und Sinn etwas aus der Acht gelassen haben, das

schwächeren Kräften so leicht zu erreichen ist, und welches viele für so nothwendig halten? Die Ursache davon liegt im Kunstwerke selbst, in seiner Form und Bedingung. Wenn uns der Erzähler eine sonderbare Geschichte oder ein Mährchen vorträgt, so gewinnt er unsre Einbildung oft und stimmt sie im voraus für den Eindruck, wenn er uns die Zeit der Begebenheit in eine ferne, fast unkenntliche Zeit verlegt, wenn er uns in entlegene Räume und sonderbare Umgebungen versetzt. Dann wirkt oft, wenn es sein Zweck so erfordert, das Nahe der allgemein verständlichen Gesinnungen um so mehr Leid und Freude, kurz das Menschliche wird auf dem Grunde des Fremdartigen und Wunderbaren um so glänzender hervor gehoben. So wie der Dichter aber dieselbe Begebenheit selbst handelnd und sich vollendend, d. h. in Dialog und Drama, vorträgt, so verlangt er, daß wir sie nicht mehr durch das Medium eines Dritten genießen und verstehen sollen; sondern wir befinden uns selbst unmittelbar unter den handelnden und sprechenden Figuren. Alle Zauber eines fernen Raums, einer alten Zeit kann er nun nicht mehr brauchen, denn in unserm Zimmer geschieht ja alles, als eben jetzt entstanden. Durch diese kühnste Figur und Umkehrung in der Dichtkunst wird das Interesse lebendiger gesteigert, die Empfindung bis auf den tiefsten Grund ergriffen und erschüttert, und ganz andere Bedingungen, Ge-

setze, Formen, eine ganz andere Natur und Wahrheit treten ein, als beim Erzähler. Weil ich selbst mit in der Begebenheit stehe, verlange ich vom Dramatiker eine ganz andre Wahrheit, als von jenem. Dem Erzähler glaube ich manches auf sein Wort, manches Unglaubliche wird durch den Schleier der Ferne nicht so verletzend ins Auge fallen: der Dramadichter soll seine Wunder verständig, begreiflich einrichten, er soll mir von allem Rechenschaft geben, je tiefer er motivirt, um so besser, Absprünge, Launen, bloße Zufälle, die in der Erzählung mich so wenig stören, daß sie ihr im Gegentheil neue Reize geben können, sind im Drama verletzend, und heben das Interesse und die Täuschung auf. Diese unerläßlichen Foderungen, die die Nähe des Drama erzeugen und die Phantasie und Launen zu beschränken scheinen, werden aber reichlich aufgewogen durch jene Kühnheit der Abkürzung und der Verlängerung des Stoffes, durch Verschweigen und Herausheben der Gegenstände, durch keckere Laune und geistigere Ironie, durch die unmittelbare Erregung der Leidenschaft (der poetischen), durch den Taumel des enthusiastischen Zaubers, in welchen der große Tragiker und Komiker uns versetzt, daß er wieder kühn eine Menge von Widersprüchen und Unwahrscheinlichkeiten uns bieten darf, die wir dem Erzähler ganz anders nachrechnen würden, die wir aber, von einem höheren Interesse fortgerissen, gern aus der Acht

lassen und vergessen, oder, von unzeitigen Kritikern daran erinnert, nur deren Kleinmüthigkeit belächeln.

Daher kommt es, daß der ächte dramatische Dichter (jeder Poet, nur der Dramatiker mehr als alle), wenn er Fremdes, Seltnes, Unverstandnes und Vorzeit aufgiebt, wieder seine schönsten Kräfte und poetischen Elemente aus seiner Gegenwart nimmt. Ohne diese würde er weder verständlich sein, noch weniger aber große Wirkungen hervorbringen können. Wie er aber seine Gegenwart benutzt und kennt, wie sehr er sich ihrer bemächtigt, indem er über ihr steht und sie dadurch mit erhabenem Instinkt mit Vorzeit und der fernsten Zukunft verknüpft, das eben ist es, wodurch er erst zum wahren, zum großen Dichter wird: ist er nicht über seiner Zeit, mißversteht er sie wohl gar und ist ihr nicht gewachsen, sondern wird selbst von einem schwachen Rieseln ihrer Fluth mit hingerissen: so gehört er eben zu jenen schwachen Geistern, über die die Nachwelt und meist schon ihre Mitwelt das richtige Urtheil spricht.

Es ist im Sophokles groß, wie er die Tragödie auf seine Zeit bezieht, und die ferne Begebenheit seinen Zuschauern ganz nahe rückt, ohne ihr dadurch ihre Würde zu nehmen, wie Athen, das Vaterland, seine Religion und Sitte immer durchklingt. Der Chor wird großentheils mit dazu gebraucht, das nächste Gefühl über das Vorgefallene zu erre-

gen, so wie er in Hymnen die Götter preist, und Naturschilderung, Gebet, Verehrung austönt, oder fernliegende Mythen und ihre Wunder berührt, oder selbst klagt und weint. Diese Gegenwart regt sich im Euripides schon zu bestimmt, oft auf ganz moderne Weise sophistisch nur bestechend. Aber er fühlte richtig, wie unentbehrlich sie dem dramatischen Dichter sein muß.

Vom Shakspeare ist hierüber schon angedeutet, wie sehr er seine Zeit und Bildung, ja seine Umgebung in seine Werke hineinspielen ließ. In jedem seiner Gedichte auf andre Weise, denn in jedem wird eine neue Welt erschlossen. Calderon und alle Spanier verfahren auf dieselbe Weise. Nur mischen sie schon weit mehr eine feststehende Konvention ein, eine künstlich gebildete Galanterie und Ehre, eine Hofsitte und Hofgesinnung, die zuweilen schon der Natur scharf und verletzend entgegen tritt. Hier bezwingt ein vorübergehendes Vorurtheil schon sehr oft die Wahrheit und die ächte Poesie; nicht nur der dargestellte Gegenstand leidet bei Calderon zuweilen, sondern das menschliche Gefühl selbst.

Viel schlimmer ist es freilich noch bei den Franzosen. Ihre Hofgalanterie und das bunte Flämmchen ihrer Liebe parodirt fast immer die dargestellte Geschichte, weil sie diese nicht poetisch und wunderbar so hoch hinauf rücken, wie Calderon, sondern sie in einer gewissen klassischen Kälte mit

vornehmen Bewußtsein wollen stehen lassen. Ob diese Art und Weise, wo eine zu überwiegende Gegenwart eine ohnmächtige Poesie völlig erdrückt, National-Gesinnung und Bedürfniß sei, ist schwer auszumitteln: daß aber die französische Bildung von den Pyrenäen bis zum Rhein darin besteht, sich diese Konvention, die aller Natur und Schönheit widerspricht, anzugewöhnen und anzueignen, ist bekannt genug.

Aus obiger Betrachtung erklärt sich leicht, warum es immer ein ungenügendes, mehr mühsames als erfreuliches Spiel war, Griechen und Römern ganz auf ihre Weise nachzudichten. Alle diese klassisch sein sollenden Tragödien der Italiäner, vom Speroni bis zu den Neuern herab, so manche Versuche der Deutschen, von Apel und andern, was können sie uns als Gedicht bedeuten? Darin zeigt sich auch die Größe unsers deutschen Dichters, und daß er als Poet geboren ward, daß er in seiner Iphigenia sich nicht unnütz bestrebte, griechisch zu sein, sondern die schöne Fabel ganz als Deutscher nahm, und sie auf seine eigenthümliche Weise noch schöner auslegte.

Dieses Gefühl von der Wichtigkeit der nächsten Gegenwart im Drama, ist ja auch die Ursache, daß, als es sich klein und krankhaft ausbildete, und die Poesie gänzlich fallen ließ, es in Frankreich und weit mehr in Deutschland jene

Unzahl von Kleingemälden und weinerlichen Bagatellen hervorgebracht hat, nebst jener armseligen polemischen Richtung gegen Wissenschaft, Kunst und Geschichte in so vielen falsch empfindsamen Schauspielen. Diese demagogische Fähigkeit des Theaters hat auch veranlaßt, daß es immer einer strengern Aufsicht, als die andern Künste unterworfen war.

Hat also die dramatische Poesie selbst nun ihre eigne Wahrheit, so auch das Theater, und die Schauspielkunst. Darum, um auf den Gegenstand zurückzukommen, wovon wir ausgingen, ist ein poetisches allgemeines Theaterkostum die Grundlage, auf die sich mit geschmackvollen Modifikationen alles gründen muß, was für die äußere Zier geschehn soll. Das sogenannte Mittel- und Ritteralter kann ungefähr in allen Jahrhunderten dasselbe sein, die sogenannte spanische Tracht wird, neben jener Kleidung, für alle poetischen Darstellungen so ziemlich aushelfen, und wenn man noch auf die Zeit des dreißigjährigen Krieges, so wie auf die Peters des Großen eine billige Rücksicht nimmt, ist man dabei nur einigermaßen der griechischen und römischen Kleidung gewiß, ohne zu arg zu verstoßen, so hat, die neusten Kleider hinzugerechnet, jedes Theater wohl, was es braucht.

So war es auch unter Schröder's und Engel's Direktion, die mir auch in dieser Hinsicht noch jetzt als eine musterhafte erscheint.

Ist man mit mir in den obigen Bemerkungen einig, so fällt auch das Lächerliche ganz weg, wenn man hört, daß Garrick den Hamlet einigemal in moderner Kleidung gespielt hat. Wo der Dichter die Personen so ganz nahe an uns rückt, ist es dem Schauspieler wohl auch erlaubt. Er thut nichts, als was Dürer und viele italienische Maler gethan haben, die alte Geschichten in den Trachten ihrer Tage malten, um sie recht vertraulich nahe zu bringen. Beim Hamlet wird es freilich immer besser sein, jene allgemein poetische, oder sogenannte spanische Kleidung anzulegen, weil eine zu bestimmte Wirklichkeit in den Nebensachen dem Adel der Hauptsache schaden könnte. — Als aber Othello in meiner Jugend von Fleck in rother Generals-Uniform, mit weißem dreieckten Federhut, und die übrigen Offiziere eben so modern, so wie die andern Figuren, der venetianische Senat in schwarzer Kleidung gespielt wurden, so störte dies so wenig, daß es vielmehr die Wirkung erhöhte. In dieser Tracht war der Mohr edel und kräftig, durch die Zeichen des Standes, die wir alle kennen, würdig. Dies Familiengemälde, oder bürgerliche Trauerspiel wurde durch diese Nähe um so ergreifender und poetischer. Die orientalische Kleidung des Mohren muß durchaus immer störend und widerwärtig sein.

Als Eckhof den Canut in einer Lockenperücke und einem

modernen Sammtkleide spielte, stand er dem Richtigen näher, als mancher Held jetzt in seinem bizarren Kostüm, denn die Zuschauer waren gewohnt, Staatsmänner und Fürsten, so wie alle Vornehmen, die ihnen würdig und ehrbar erschienen, so zu sehen, und der Dichter selbst berührte nichts, und ließ keine Gesinnung und kein Gefühl ertönen, das mit dieser allgemein bekannten Kleidung nicht in Eintracht gewesen wäre.

Nur noch wenige Worte zum Beschluß einer langen Anmerkung, die für den Kenner völlig überflüssig ist.

Es ist bekannt, daß die Geschicklichkeit, zu stricken, eine ziemlich neue Erfindung ist. Eben so die Weberei, die dasselbe schneller verrichtet. Am neuesten ist aber die Mode des Tricot, sie kam erst kurz vor der Revolution nach Deutschland. Daß diese das Nackte gut ersetzt, wo es nothwendig ist, ist ausgemacht, daß die Tänzerinnen es sich aneigneten, ist begreiflich, und wenn der Tanz wollüstig sein soll, unerläßlich. Die Männer aber (die Tänzer ausgenommen) verschmähten diese Tracht und mit Recht. Ich erstaunte, als ich in Florenz im Jahr 1806 zuerst einen jungen Ritter zum erstenmal in einer Tragödie so auftreten sah, wie ich es, wenn nicht unanständig, doch gewiß unmännlich nennen würde. Er sah, im farbigen kurzen Seidenjäckchen, mit Gold behangen, und übrigens ganz in Tricot

gekleidet, ganz wie ein Seiltänzer oder englischer Reiterkünstler aus, die beide zu ihrem Geschäfte, das die ganze Geschicklichkeit der Glieder und die größte Behendigkeit erfodert, diese Tracht wohl in Anspruch nehmen dürfen. Trotz allem Schwatzen vom richtigen Kostüm nehmen die jungen männlichen Schauspieler bis in die frühsten Jahrhunderte hinauf diese ungeziemende Kleidung; ja ich habe selbst einen Heinrich II. von England, als Vater erwachsener Söhne, in diesen langen Beinkleidern, mit kleinen Pantöffelchen und goldnen Sporen an denselben, auftreten sehn, so daß er völlig das Ansehn eines Luftspringers hatte. Mögen viele diese Kleidung reizend finden, mit Großheit, Würde, oder gar Majestät läßt sie sich nicht vereinigen. War etwas Aehnliches in früheren Jahrhunderten Gebrauch, so vergesse man nicht, daß diese Kleidung aus Tuch oder Seide geschnitten wurde, daß oftmals die Sittengesetze gegen sie, als gegen etwas Sträfliches eiferten, und daß diese Mode immer wieder schnell vorüberging, und die Tracht der Narren wurde.

Den 12. Mai sah ich in Wien den Wunderschrank von Holbein. Es steht doch trübselig mit unserm Theater, daß uns allenthalben diese ganz schwachen und verfehlten

Geburten entgegen treten. Man wünscht, mit einigen Aenderungen die alten Lustspiele eines Brandes oder gar Stephanie wieder auftreten zu sehn, und so manches aus frühern Jahren, was jetzt ganz vergessen ist, und darum recht gut für neu gelten könnte. Dieses Lustspiel ohne Charakter und Wahrheit hat bei uns in Dresden fast mißfallen, hier aber gefällt es sehr, weil es so viel besser gespielt wird. Ich muß gestehn, die Darstellung war so vortrefflich, daß sich mir, gleich nach den ersten Scenen, das Stück in ein gutes Lustspiel umsetzte. Unvergleichlich spielte Madame Korn, als die naive Mündel; jedes Wort ward durch diesen lieblichen Vortrag witzig und bedeutend; in der Aussprache hört man nur etwas Dialekt. Herr Koberwein, als Rührig, sehr lobenswürdig, nur versagte ihm das Gedächtniß, auch sprach er zuweilen zu stoßend. Mad. Löwe, als Baronesse, sehr anmuthig und leicht, obgleich nicht mehr so glänzend als im Jahr 1813 in Prag. Dem Herrn Korn schadet sein heiseres Organ, bis man sich etwas an ihn gewöhnt hat. Mlle. Weber war ungemein zierlich und lieblich durch die Frische ihres schönen Organs und die anmuthige Heiterkeit ihres Spiels. Ich fühlte hier wieder, was eine so vortreffliche Gesellschaft mit dieser feinen Sitte und ächten Laune aus einem jeden Stücke machen kann. So war auch der Veteran Herr Krüger in seiner überladenen Rolle sehr zu

loben, indem er sie sehr verständig mäßigte, ohne ihr die Laune zu nehmen. So wurde alles veredelt, alles zur Feinheit erhoben, jedes Wort ertönte wahr, die Züge wurden alle nüancirt, und jede Seltsamkeit vorbereitet. Durch solche Darstellung wird das Publikum freilich verwöhnt und geblendet. Es erfreute mich auch, daß es, wie hier immer, mitspielte und jeden gelungenen Charakterzug und Scherz empfand und belohnte. — Zu tadeln wäre freilich auch: der gereimte Monolog am Schluß des ersten Actes, der wie vom Himmel in die Scherze hineinfällt, wurde von der braven Schauspielerin ganz schülerhaft hergebetet. Das ist so oft der Fall, daß die Spielenden glauben, sie müssen sich in die Brust werfen, wenn sie Verse zu sprechen bekommen. — Für mein Ohr war auch das Tempo, in welchem gesprochen wurde, etwas zu langsam. Doch wußte ich schon, daß diese Sitte in Wien herrscht.

Den 13. Mai sah ich in der Leopoldstadt Jupiter in Wien. Eine arge und tolle Posse, die mich aber doch durch ihre Laune ergötzte. Man thut nicht zu viel, wenn man Ignaz Schuster einen großen Schauspieler nennt. Diese Ruhe und Gemessenheit ist zu bewundern. Auch war Herr Korntheuer zu loben.

Dieses Theater ist eigentlich das einzige freie in Deutschland, sowohl was die Censur betrifft, als auch die Sittlichkeit, mit allen ihren oft unverstandenen und nur verderbt vornehmen Foderungen. Auch erwartet man hier keine Bildung und Poesie, und die Kritik schweigt. Leider haben sich immer nur mittelmäßige Talente dieser Bühne bemeistert, und da oberflächlicher Spaß und seichter Witz, oft wahres Gewäsch und platte Gemeinheit, alles in der Regel von ausgezeichneten Talenten vorgetragen, der Menge auch gefallen und den Zweck erfüllen, so läßt man natürlich die schwierigern Aufgaben liegen.

Als ich mich im Jahr 1808 den größten Theil des Sommers in Wien aufhielt, habe ich das Theater sehr fleißig besucht. Es war damals auch um vieles besser, als jetzt, wenigstens was die aufgeführten Stücke betrifft, deren man von den neuern jetzt viele gedruckt lesen kann. Das fiel damals dem H. Perinet und andern Autoren nicht ein, daß diese wilden Scherze und freien Späße, die oft durch lokale Anspielungen nur Salz erhielten, auch das Ausland interessiren könnten. Viele wackere Wiener, die wahrhaft patriotisch waren, schämten sich vor Fremden dieses Theaters. Jetzt besitzen wir schon viele Sammlungen von neuern Produkten dieser Bühne, ja man sendet schon die Manuskripte ins Ausland, und bildet sich ein, diese Erfindungen könnten

auch dort gefallen. Um es dahin zu bringen, schreibt man schon mit halbem Willen nur für diese Vorstadt, und grelle Fratzen dieser Komponisten sind denn auch wirklich schon in Prag und an andern Orten mit Beifall gegeben worden. So wird sich diese Anstalt selbst zerstören, um der Eitelkeit zu huldigen, und die Thorheiten hier werden bald keine wienerischen mehr sein, sondern allgemeine lahme und unbedeutende Possen. — Ein ächter Dichter fand hier noch vor einigen Jahren einen so vortrefflichen Boden, daß er ihm die edelsten Früchte der Phantasie und Poesie hätte einsetzen können. Jetzt herrscht von Seiten der Schreibenden, wie der Zuschauer, ein so modernes Bewußtsein der Eigenthümlichkeit und Seltsamkeit vor, daß die Sache schon deshalb nüchtern ausfallen muß, weil jene naive Unschuld verloren gegangen ist, in welcher jenes Phantastische, das gesucht wird, einzig nur gedeihen kann.

Den 14. Mai, auf dem Burgtheater Flattersinn und Liebe, nach dem Französischen, von Curländer. — Ich zweifle, daß dieses Stück, weil die Intrigue nur unter wenigen Personen sich umdreht, und gewissermaßen an die Gränze des Erlaubten und Anstößigen streift, auf irgend einem andern Theater Glück machen könnte, denn es

gehört dies vollendete, runde Zusammenspiel aller Personen dazu, um es so klar und bestimmt herauszuheben, und es zugleich mit der leichten Grazie zu umkleiden, die nothwendig ist, um diese Kleinigkeit so liebenswürdig zu machen, wie sie hier erscheint. Für das Lustspiel ist das hiesige Theater jetzt ohne Zweifel das beste in Deutschland. Herr Korn, Mad. Weissenthurn und Mlle. Müller zeigten sich in wahrer Virtuosität.

Den 15. Mai im Burgtheater: die Schroffensteiner, von Heinrich v. Kleist.

Ich habe über diesen ersten merkwürdigen Versuch dieses talentvollen Dichters in meiner Vorrede zu dessen Nachlaß umständlicher gesprochen. Wir besitzen vielleicht kein zweites Gedicht, in welchem das Schöne und Verständige so unmittelbar im Kampfe mit dem Unmöglichen und Widersinnigen sich befindet. In dieses Chaos von Widersprüchen Licht und Ordnung zu bringen, ist für den Bearbeiter eine schwierigere Aufgabe, als selbst aus eigner Kraft eine gute Tragödie zu erschaffen. Die Aufgabe wäre vielleicht selbst dem wahren Dichter zu verwickelt. Und doch muß man beklagen, daß so viele und große dramatische Schönheiten ungenutzt bleiben sollen. Darum kann man auch

mit dem Bearbeiter nicht hadern, der freilich, kritisch betrachtet, die Sache vielleicht noch schlimmer gemacht hat, als er sie vorfand. Mit der Gewaltsamkeit, wie es hier geschehn ist, war die Sache leicht zu lösen, und dennoch müßte ein besserer Einrichter wahrscheinlich noch weiter gehn, und das Gedicht ganz wie ein veraltetes spanisches oder englisches behandeln, bloß die erste Hälfte im Ganzen beibehalten, und aus eigner Kraft ein zweites neues Schauspiel in dieses hinein dichten.

Man sagt, der junge Dichter habe früher die Scene in das spanische Ritteralter verlegt. Gewiß vortheilhafter, als die jetzigen Bedingungen. Wieland soll ihm gerathen haben, die Personen zu deutschen zu machen. Sie treten uns dadurch näher, aber jene Umgebung hätte manches wahrscheinlicher gemacht. Und wie vieles mag der Dichter geändert und verschlimmert haben; denn das Schauspiel ist mehrmals umgearbeitet worden!

Abgesehn vom poetischen Werth oder Unwerth der Kleistischen Gedichte, bieten sie dem Schauspieler große Veranlassungen, seine Kunst zu zeigen, aber zugleich gehört es zu den allerschwierigsten Aufgaben, sie befriedigend, oder auch nur so aufzuführen, daß die Absichten des Dichters nicht ganz verloren gehn. Alle diese Charaktere müssen sehr scharf umrissen werden, das Kolorit ist grell, und beides, Umriß

wie Farbe, verschwindet zu Zeiten beinahe wieder ganz, und dem Schauspieler ist die Ergänzung, gewissermaßen die Schöpfung, unbedingt anvertraut. Es ist immer noch leichter, Widersprüche vereinigen, was dem guten Schauspieler oft genug geboten wird. Dann ist die Sprache und der Dialog dieses Autors oft so sonderbar gespitzt und gesucht, die Konstruktion so wenig mundgerecht, auch für den nicht verwöhnten Sprecher, daß die sonderbaren Vorstellungen und Gedanken dadurch noch seltsamer erscheinen. Aus dieser Gesuchtheit blitzt dann wieder so klare Vernunft in so klaren Worten und Bildern hervor, ein so tiefes und inniges Gefühl, daß unmittelbar unsre Liebe und Bewunderung in Anspruch genommen wird. Am eigenthümlichsten hat Kleist die Gestalten seiner Liebenden genommen, er ist hier der Theaterkonvenienz und den hergebrachten süßen Phrasen oder gewöhnlichen kalt-leidenschaftlichen Aufwallungen am meisten ungetreu geworden. Diese Figuren haben alle eine herbe Frische, und in ihrer scheinbaren Alltäglichkeit spricht das tiefste Herz. In diesen Schilderungen Kleist's ist etwas so Originelles, ganz neu Erschaffenes, daß es ein ganz neuer Genuß sein müßte, diese Schöpfungen auch einmal auf der Bühne verwirklicht zu sehn. Aber wie verfehlt sieht man das Käthchen, wie alltäglich, höchstens kokett und nur hie und da ein Anflug der wundersamen Innigkeit; der

Graf von Strahl ist noch deklamirender, und so wurde es mir denn auch bei dieser Gelegenheit nicht so gut, die kindliche Agnes wahrhaft gespielt zu sehn, obgleich einige Stellen von der jungen Künstlerin recht schön gesprochen wurden. Sie hüte sich überhaupt nur, daß sie nicht schon früh in die Manier falle. Ottokar hatte auch einige gute Momente, aber das Verständniß dieses Charakters war nicht sichtbar. Warum Jerome so jung und ohne allen Humor gegeben wurde, ist mir ganz unverständlich. Hat der Bearbeiter dies vielleicht geändert, und nicht gefühlt, wie gut diesem Alten seine Sprache und sein Benehmen steht, den Jünglingen und den Greisen gegenüber? Johann wurde nur deklamirt, und Sylvester war ohne alles Leben; Rupert, der zu loben war, war doch zu oft schwülstig und hob die großen Momente viel zu wenig heraus; Sylvester's Frau winselte, und die Mutter Ottokar's wurde in der bekannten Manier jener Schauspielerinn gegeben, die, mit großem Talent begabt, nach Art mancher Engländer, in Pausen, Aufschrei, übertriebenen Accenten, Niederstürzen und dergleichen Willkührlichkeiten, nur zu oft erschreckt und erschüttert. Sie und Eßlair haben auf diesem Wege durch grelle Manier auch dazu beigetragen, die Bühne zu verschlimmern. Was aber noch mehr als die einzelnen Fehlgriffe oder Uebertreibungen störte, war der gänzliche Mangel an Zusammenspiel,

der mich um so mehr überraschte, weil das hiesige Lustspiel musterhaft zu nennen ist. Kurz, Kraft, Raschheit, Einheit fehlte, jene Präcision und das Ineinandergreifen aller Theile, die am vorigen Abend so hinrissen.

Das Trauerspiel in Deutschland lahmt an allen Gebrechen, und ich mußte mich verwundern, daß die Zuschauer doch lauten Beifall gaben, und daß das Schauspiel, so verfehlt in der Darstellung, dennoch zu begeistern und zu erschüttern schien.

Den 17. Mai, auf dem Burgtheater: Emilia Galotti.

Es gab eine Zeit in Deutschland, wo es nothwendig war, darauf aufmerksam zu machen, daß Lessing, nach dem wahren Sinne des Wortes, kein Dichter genannt werden könne, weil eine einseitige Bewunderung des großen Mannes fast nur den großen Dichter in ihm sehn, und in dieser Tragödie, trotz einiger Mängel, das vollendetste Trauerspiel unserer Nation erkennen wollte. Diese Tage sind vorüber, und es kann wieder von Nutzen sein, unsre leer phantasirende Jugend auf Lessing auch als Dichter aufmerksam zu machen, auf den Scharfsinn und die Tiefe seiner Kompositionen, auf die Gründlichkeit seiner Motive, auf den

Adel der Charaktere und den philosophischen Witz seiner Sprache. Wer das Theater studiren will, muß durchaus den Bemühungen Lessing's, auch seinen Schauspielen, eine wiederholte Aufmerksamkeit widmen.

Der Nathan ist jetzt in manchen Städten aus höhern Rücksichten wieder vom Theater verschwunden. Für das Theater kein großer Verlust, so ehrwürdig, groß und eigenthümlich sich auch in diesem Werke der edle Geist Lessing's offenbart. Jede Bühne aber, die sich achtet, sollte immer wieder zu Zeiten Emilie und Minna mit ihren angestrengtesten Kräften darstellen. Es wird dem Theater selbst vom größten Nutzen sein, sich in dieser edlen, fein abgewogenen Sprache zu üben, es bleibt dadurch immer noch eine Möglichkeit übrig, sich wieder zum Bessern, zur Wahrheit und zum Adel hinauf zu winden. Das Theater muß von Zeit zu Zeit auch etwas für sich selbst thun, um zu lernen und sich zu erheben, selbst wenn das Publikum diese Bemühungen nur lau aufnehmen sollte; aber glücklicher Weise ist dies nicht der Fall, sondern dieser wahre deutsche Genius wird auch immer noch vom Volke erkannt. Darum wäre es vielleicht zweckmäßig, gerade jetzt auch einige andre seiner dramatischen Arbeiten der Bühne wieder zurückzugeben, von denen selbst die schwächsten den größten Theil der besseren unserer Tage so weit überragen.

Die Darstellung dieser Tragödie war denn freilich auch eine ganz andere, als die der Schroffensteiner. Man fühlte deutlich, wie lebendiger und wahrer jedes Wort gesprochen wurde, weil der Vers den Rezitirenden nicht die Pflicht (wie sie sich meist einbilden) auflegte, hohl und leer zu deklamiren. Jede Monotonie, die das Trauerspiel auf unsern Theatern so langweilig macht, war glücklich vermieden. Am Zusammenspiel, an jener wahren geistigen Einheit fehlte es freilich wieder: und wie konnte es anders sein, wenn die Rolle des Prinzen so ganz aus dem Gemälde heraus fiel, so durchaus allen Absichten des Dichters widersprach? Bei so schwierigen Aufgaben zeigt sich recht der Mangel der neuen deutschen Schauspielerschule (wenn man das Schule nennen kann, wo eben alles fehlt), daß sie das Rechte niemals finden werden, weil sie selbst nicht wissen, in welcher Gegend sie es suchen sollen. Der Anstand muß schon sicher sein, die Sprache völlig ausgebildet, um die Grazie durch Studium zu erringen, die zu dieser Rolle erfodert wird, die ganz und alles mit dem Zauber der Liebenswürdigkeit bezahlen und so ihre Bösartigkeit vergessen machen soll. Sonst wird aus diesem Prinzen nur ein roher, begehrlicher Jüngling, der mehr wie einmal an das Gemeine streift. Alle Leidenschaften und Schmerzen, Bosheit wie Tugend müssen sich in den Kreisen der Feinheit und des Anstandes bewegen.

So hat es wenigstens der Dichter verlangt; ob auf diesem Wege die wahre Tragödie zu erreichen ist, ist eine andere Frage, deren Erörterung nicht hieher gehört.

Odoardo war zu loben, hatte nur zu viel Spiel, war aber besser, als ich diese Rolle seit Jahren gesehn hatte. Uebrigens hat mich noch kein Schauspieler in diesem Charakter befriedigt. Eckhof's Größe soll sich in frühern Zeiten hier am trefflichsten gezeigt haben. Fleck verfehlte den Charakter fast ganz.

Mlle. Müller war als Emilie vorzüglich, jedes Wort Kraft und Leben. Diese Rolle habe ich noch nie mit diesem Feuer, mit dieser ergreifenden Wahrheit auf irgend einem Theater gesehn. Gleich ihr Auftritt, wie meisterhaft! eine Scene, die sonst immer verfehlt wird, und fast ohne alle Wirkung ist. Mit diesem Organ, diesem regen Leben, dieser Phantasie müssen sich große Wirkungen hervorbringen lassen. Warum ist die Schauspielerin in Kleinigkeiten unachtsam? Sie sagt, sie wolle als Braut sogleich wieder erscheinen, kaum mit merklicher Veränderung der Kleidung. Sie hat aber erst ein schwarzes Kleid an, und nachher ein weißes. Das heißt der Zerstreuung des Appiani zu viel zumuthen.

Mad. Schröder entwickelte als Orsina ein großes, herrliches, möcht' ich doch fast sagen, ein klassisches Spiel. Auch

diesen schwierigen Charakter habe ich niemals so trefflich darstellen sehn. Aber warum zeigt sie ihn selbst in so verschiedenem, fast entgegengesetztem Styl? Ich erinnere mich vor einigen Jahren eines so übertriebenen und manierirten Spieles, daß ich Lessing, auch überhaupt das Wahre und Schöne nicht wieder erkannte. Dieses große Talent, diese Kraft und Einsicht hätte unsre Bühne zu einem hohen Standpunkte führen können, wenn Manier und augenblicklicher rauschender Beifall nicht etwas so sehr Verlockendes hätten. Nur einigemal (z. B. in der Scene, als der Prinz ihr rasch vorübergeht) nahm die treffliche Frau einen Ansatz, in diese tadelnswerthe Manier zu verfallen, aber sie warf sich augenblicks wieder in das Edle und Schöne. Nur ihr Anzug war zu tadeln. Sie sah zu wenig einer Dame gleich.

Marinelli war schwach; der Schauspieler, der ihn vertreten mußte, stand heute nicht an seinem Platze. Warum er nicht gleich in Uniform auftritt, und so bleibt, ist nicht zu begreifen. Diese schwere Rolle wird immer der Triumph des Hrn. Julius bleiben. Ich wenigstens kann nicht begreifen, wie der Marinelli trefflicher dargestellt werden könnte.

Den 18. Mai, im Burgtheater: die Verwandtschaften, von Kotzebue.

Ein sehr schwaches Produkt, in welchem aber Mad. Anschütz als Gretchen sehr liebenswürdig war.

Den 15. Mai: die Reise nach der Stadt, von Iffland.

Eins seiner bessern Stücke, das viele komische Gemälde hat und manches gemüthliche Wort ausspricht.

Der treffliche Koch, jetzt der älteste Schauspieler hier, zeigte sich in der Rolle des Einnehmers noch immer als ein großer und vollendeter Künstler. Diese natürliche Art, eine Rede anzufangen, einen Einfall so wie ganz von ungefähr anzubringen, einzufallen, und was der kleinen Künste mehr sind, durch welche diese schlichten, oft unbedeutenden Schilderungen Bedeutsamkeit erhalten, sieht man bei unsern jungen Schauspielern durchaus nicht mehr. Seine Versöhnung mit der Frau (Mad. Weissenthurn) war so ergötzlich und herzlich zugleich, daß ich mich mit Freude an diesem Abend in meine Jugend zurückdenken konnte. Und doch gab Fleck diese Rolle des Einnehmers viel schärfer und humoristischer, sehr vorzüglich, aber Koch gefiel mir weit mehr.

Den 20. Mai, im Burgtheater: König Lear, von Shakspeare.

Lange noch begleitete mich das Entzücken dieses Genusses und die Erinnerung davon auf meiner Reise. Wien kann sich freuen, ein so großes Talent wie Anschütz für die Rolle des Lear zu besitzen. Der Künstler muß, um diesen Charakter so ausführen zu können, außerordentliche Studien gemacht haben, und sein Fleiß und Eifer ist ihm auch auf die schönste Weise belohnt worden; denn man kann diese Darstellung fast eine vollendete im höchsten Styl nennen. Fleiß und Studium, selbst mit bedeutendem Talente verbunden, genügen aber nicht, um diese ungeheure Aufgabe zu lösen; es muß im Schauspieler ein Strahl jenes wunderbaren Geistes selber leuchten, der dieses ungeheure Werk erschaffen, es so vollenden, und mit so großer Schönheit und tiefer Weisheit umkleiden und ausstatten konnte.

Tritt eine so große Erscheinung auf, dann ist freilich das Theater an solchem Tage etwas Höheres, als es sonst, auch bei seinen besseren Darstellungen, sein kann, und die Eindrücke, die es erregt, lassen sich kaum noch an andern Kunstgenüssen messen. Darüber hinsehn muß man wohl, daß die gutmüthigen Wiener durchaus nicht den alten, mehr als lebenssatten König wollen sterben, und noch weniger die zarte Kordelia umbringen lassen, und dadurch den

Schluß der großen Tragödie zerstören; indessen hat der Bearbeiter es doch so milde eingerichtet, daß so wenige Schönheiten des Dichters, als nur immer möglich, dadurch verloren gehn. Wie unpassend ein solcher Schluß selbst sei, braucht nicht erörtert zu werden: diese Foderung einer unpoetischen Weichlichkeit ist eben so barbarisch, als wenn man den Oedipus aus unkünstlerischem Mitleid am Leben erhalten wollte. Was wird ihnen denn damit geschenkt?

In den ersten drei Acten (nach den gewöhnlichen Eintheilungen) war der Eigensinn, der heroische Zorn und die Schwäche des Königs trefflich charakterisirt. Erschütternd war der Schmerz und die Verzweiflung des Greises, und wahrhaft erhaben das Anwachsen des Wahnsinnes. Nur blieb hie und da in diesen Scenen manches zu wünschen übrig, wenn auch das Meiste gelang. Es ist zu bedauern, daß alle neueren Schauspieler nicht genug ihr Organ, und wie sie es behandeln müssen, studiren, darum hört man oft, auch von den allerbesten, heisere und ohnmächtige Töne; sie übereilen sich in der Heftigkeit des Einsatzes, und machen sich dadurch ein wahres Anwachsen und Steigern bis zum höchsten Punkt und zur wahren letzten Kraft der Stimme schwer, oft unmöglich: darum fällt auch die oft schön gesprochene Rede des Zornes oder der Verzweiflung zu plötzlich ab, sie verhallt zu schwach und nüchtern, und der neue

Ansatz erfolgt dann wie übereilt und ohne gehöriges Motiv und die wahre Nüance. Dies bringt immer eine gewisse Monotonie hervor und schwächt die edle und majestätische Haltung, die in diesen mächtigen Aufgaben der Kunst das Unerläßlichste sind. Mit einem Worte, es fehlt diesem sehr ausgezeichneten Künstler zuweilen noch das wahre Portamento der Stimme, um, wenn er sein Ohr fein genug bildet, den Mangel zu vernehmen, noch weit größere Wunder hervorzubringen. Auch ist sein Geberdenspiel noch etwas zu gleichförmig und reißend, wodurch auch hier zuweilen etwas Uebereiltes sichtbar wird, was den Adel der Darstellung schwächt. Wie unrecht handelte aber der Beobachter, der über diese kleine Makel die hinreißende Großheit, das Erschütternde und die mächtige Furchtbarkeit übersehen wollte, die dem trefflichen Schauspieler in den Scenen des Fluchs und der Raserei so poetisch zu Gebote stehn.

Wahrhaft und unbedingt als großer Meister zeigt er sich aber in der letzten Hälfte der Tragödie. Es erfodert eine seltne schaffende Phantasie, um die sonderbaren Foderungen des Dichters in Wirklichkeit zu setzen, ihn zu erklären, und für alle jene kühnen Uebergänge in Stimme, Geberde und Stellung einen poetischen Zusammenhang zu finden, und dabei doch alle bizarren Unterbrechungen, alle Annäherungen an das Komische und Lächerliche in ihrer gan-

zen Kraft stehn zu lassen. Wer mit dem Dichter innigst vertraut ist, immer und immer wieder diese Scenen seiner Phantasie vorgeführt hat und jedes Wort auswendig weiß, für einen solchen giebt es kein größeres Entzücken, als von einem wahren Schauspieler sich vieles in einem neuen Lichte vorstellen, gewissermaßen ganz neu erklären zu lassen, überrascht zu werden durch große poetische Wahrheit, die ganz nahe und in der Sache selber liegt. Dies ist die wahre Art, den einzigen Dichter zu verherrlichen und sich seinem Geiste nahe zu stellen, nicht aber jenes Jagen nach willkührlichen neuen Lesearten, das die Engländer auf einige Zeit so von der Bahn des Richtigen und Schönen entfernt hat.

Diese Darstellung der erschöpften Raserei, die nun in einen schwärmenden Wahnsinn übergegangen ist, hatte mich durch ihre Neuheit und Wahrheit so tief ergriffen, wie es mir wohl nur in meiner frühern Jugend begegnet ist. Unbeschreiblich schön war das Erwachen des Greises und das allmälige Wiedererkennen Kordelia's. Hier und in den letzten Scenen ward das Kindische, ganz hingegebene Alberne, und in diesem die tiefste Rührung, der erhabenste Schmerz und die erschütterndste Freude mit solchen Farben gemalt, daß keine Worte demjenigen, der das Schauspiel selber nicht sah, eine Anschauung oder Ahnung von dieser wundervollen Malerei geben können. In diesen herrlichen Scenen war

der Künstler Fleck und Schröder ganz unähnlich, er hat sich hier einen ganz neuen Weg entdeckt, und das Große, was er hier geleistet hat, ist nach meiner Einsicht nicht genug zu loben.

Mlle. Müller, als Kordelia, trefflich, sie sprach sehr herzlich, doch glaube ich, könnte diese Rolle noch einfacher gegeben werden.

Welche Wirkung müßte diese Tragödie auf der Bühne hervorbringen, wenn alles in diesem Geiste dargestellt würde, und jede nothwendige Virtuosität dann harmonisch, alle Theile zu einem schönen Ganzen vereinigt, zusammenklängen! Aber alles Zusammenspiel mangelte völlig, alles übrige schleppte, die gedehnteste Monotonie ermüdete, wenn Lear nicht zugegen war, so daß es fast war, als wenn indessen das Schauspiel stille stände. Kein Feuer, keine Raschheit, keine Präzision. Kent in Laune, Zorn, Mitleid, als Kent und Kajus stets dieselbe Monotonie; so Gloster, Edgar ganz außerhalb des Stücks, und Edmund unbedeutend. Unbegreiflich, wie eine Bühne, die man im Lustspiel vollendet nennen kann, so ganz vergessen hat, dieselbe Vortrefflichkeit auf die Tragödie überzutragen.

Das Publikum ist zu loben, daß es das Schöne anerkennt. Die Rolle des Lear wurde so stark mit Beifall begrüßt, daß das Schauspiel bei einigen großen Momenten

stille stehen mußte, um diese rauschende Freude nur erst wieder verstummen zu lassen. Man ist freilich auch gegen das Verkehrte und Falsche zu tolerant, weil man sich schon daran gewöhnt hat, und Wien, wie jede Stadt, hat ein sonderbares patriotisches Gefühl für ihre Schaubühne.

Ueber das Tempo,

in welchem

auf der Bühne gesprochen werden soll.

Diese Frage hängt genau mit der zusammen, die in unsern Tagen so oft ist in Anregung gekommen: auf welche Weise der Vers rezitirt werden soll.

In früheren Tagen war darüber kein Streit und keine Verlegenheit. Die verschiedenen Theater kamen darin überein, daß die Art und Weise, wie Jedermann im gemeinen Leben sprach, beim Lustspiel sowohl wie bei der Tragödie zum Grunde gelegt wurde. Verschiedenheiten, merklichere oder unbedeutendere, gab es freilich auf den verschiedenen Bühnen, und dem Norddeutschen, der nach Wien kam, fiel es auf, daß hier von allen Schauspielern langsamer gesprochen wurde, und zwar in einer Weise, die man wohl zum Unterschiede von Berlin und Hamburg eine Predigt nannte, indem alle hier, aus Furcht undeutlich zu werden, eine zu große Deutlichkeit, ein zu merkliches Herausheben, auch der unbedeutenden Worte und Sylben vorwalten ließen, und dadurch dem Ohr der Norddeutschen jener leichte, spielende und lebendige

Hauch verloren ging, welchen diese, von ihren trefflichen Schauspielern so verwöhnt, zu einer guten Darstellung unerläßlich fanden.

Man nimmt gewöhnlich an, daß sich die Dehnung, das Anhalten oder die Behendigkeit und Schnelle der Rede nach der Größe oder Kleinheit des Raumes richten müsse, in welchem gesprochen wird. Aus diesem Grunde haben auch, besonders vormals, sich viele Prediger einen eignen langsamen, halb singenden, halb schreienden Ton angewöhnt, um nur vernehmlich zu bleiben, ohne zu bedenken, daß eine so monotone Deutlichkeit die Zuhörer ermüden und einschläfern müsse. Es hat sich aber erwiesen, daß auch die großen Säle, wenn sie nur sonst akustisch gebaut sind, die schnellwechselnden Töne eben so vernehmlich, als die gedehnten und stark accentuirten erschallen lassen, und die neuern Geistlichen bestreben sich auch immer mehr, ihren Vortrag in gewöhnlicher Redeweise zu halten, und nur hier und da mit feierlichen Klängen die Aufmerksamkeit zu erregen, oder die inhaltschwersten Gedanken dadurch heraus zu heben. Im Drurylane, dessen Saal eben so groß ist, als der in Coventgarden, verstand man auch die behende Rede Keans eben so gut, als im zweiten Hause den langsamen Kemble. Stört ein Echo, verhallt der Ton in den Mauern und wird nicht getragen, oder ist der Raum zu unverhältnißmäßig ausgedehnt, so kann freilich

dem entfernten Zuhörer die schnelle Rede leicht unverständlich werden. Ohne Noth hat sich aber seit zwanzig Jahren ungefähr ein hohler langsamer Ton auf unsre Bühne, statt des früheren lebendigen, verpflanzt, den die Lehrer in den Kirchen mit so vieler Einsicht großentheils aufgegeben haben.

Warum soll der Grundton des Trauerspiels langsamer sein, als der des Lustspiels? Unsere früheren großen Schauspieler nahmen in dieser Hinsicht keinen Unterschied an. Daß einzelne Reden, Scenen und Worte herausgehoben werden, daß nach den Umständen eine einzige Sylbe so angehalten und akzentuirt werden kann, daß sie einen großen Sinn ausspricht oder selbst dadurch eine tragische Wirkung hervorbringt, braucht kaum erinnert zu werden. Ich habe auch nirgend bemerkt, daß man sich bemüht, die Emilia Galotti in ein langsameres Tempo zu setzen, als die gewöhnlichen Lustspiele. Es ist also wohl hauptsächlich der Vers, der in neueren Zeiten diese Veränderung in Deutschland hervorgebracht hat.

Der monotone Alexandriner hat die Franzosen gezwungen, eine eigne künstliche Deklamation zu erfinden, in welcher es oft die größte Anstrengung kostet, den Vers und Reim nicht hören zu lassen. Weil diese Manier aber, konsequent durchgeführt, den Vers und sehr oft auch die Absicht des Dichters vernichten würde, so muß er an vielen Stellen

wieder durchklingen, und wo, und wie oft es geschehe, ist ganz der Willkühr oder dem Geschmacke des Rezitirenden anheim gestellt. Die französische Tragödie, die sich so bewußtvoll aller Wahrheit gegenüber stellt, muß den Spieler natürlich auch zu einem Ton und einer Erhebung begeistern, die niemals an das gewöhnliche Leben erinnern. Hier wird nun auch ganz von selbst und auf lobenswerthe Art ein langsames Tempo eintreten, um immerdar verständlich, und immer würdig, edel und majestätisch sich vernehmen zu lassen. Baron, der, nach dem Urtheil älterer Kenner, Natur und Wahrheit am herrlichsten mit dem Adel der Tragödie vereinigte, behandelte den Vers mit der größten Willkühr, ließ ihn fast nie vernehmen, setzte Pausen, wo keiner sie vermuthete, und band Zeilen zusammen, die jeder andre trennte, so daß in seiner schönen Sprache der schlechteste Vers wie der beste klang, und alle sich nur wie freie rhythmische Sätze vernehmen ließen. Dabei aber sprach er, vorzüglich im Alter, die meisten Stellen so langsam, daß, wenn er spielte, die Stücke fast eine halbe Stunde länger währten, als gewöhnlich.

Das gereimte Lustspiel geben die Franzosen fast immer rasch, und hier stoßen sie freilich noch öfter mit jener Willkühr vier oder fünf Verse zusammen, und sprechen so schnell, daß man kaum folgen kann, als in der Tragödie, in welcher diese Manier bei ihnen auch beliebt ist.

Den Martellianischen Vers, von dem schon früher einmal die Rede gewesen ist, sprechen die Italiäner im Lustspiel rasch und bestimmt, außer wo seine Schwerfälligkeit charakteristisch sein soll. Von der Tragödie jenes Volks kann nicht die Rede sein, denn sie liegt ihnen so fern, daß die tragischen Darstellungen, die sie zuweilen versuchen, höchst langweilig, monoton und ermüdend sind.

Diese Monotonie, an welcher die Darstellung der deutschen Tragödie jetzt ebenfalls fast allenthalben leidet, findet man wenigstens bei den Franzosen (den guten Schauspielern) niemals, mag auch eine gegründete Kritik gegen ihr Spiel sonst vieles einzuwenden haben. Bei uns aber hat unleugbar die Einführung des Verses die Recitirenden fast alle irre geführt, denn sie haben sich durch ihn eine skandirende Singweise angewöhnt, einen wiederkehrenden Abfall und ein gleichmäßiges Aufsteigen der Stimme, daß ich oft die Geduld der Zuschauer bewundern muß, die eine lange Tragödie sich in dieser falschen Deklamation zumessen lassen, und dabei ziemlich befriedigt sind.

Wird diese unpassende Feierlichkeit einmal angenommen, und zugleich jener dumpfe Ton, der sich von dem des gewöhnlichen Lebens entfernen und einen edleren bedeuten soll, so folgt auch ganz von selbst, daß ein langsames Tempo

eintreten muß, in welchem sich denn dieses hin und hergeschwungene Recitiren gleichmäßig fort bewegt.

Die wunderbare Fähigkeit unsrer Seele, in der Zeit Eindrücke vermöge der Worte einen nach dem andern aufzunehmen und aus ihnen Bilder, Gedanken, Ueberzeugungen und Ideen zu bilden und zu finden, hat die redenden Künste, Poesie, Musik, Beredsamkeit und alle Erscheinungen hervor gebracht, durch welche die tiefsten und heftigsten Leidenschaften, die seligste Beruhigung, Thränen der Rührung und Lachen der Lust und Freude, die seltsamsten Vorstellungen und die Sprünge der Laune abwechselnd unsern Geist beherrschen. Es läßt sich vielleicht eine Regel auffinden, gewiß aber darüber nachdenken, in welchem Zeitmaß die Worte einander unter gegebenen Bedingungen ablösen müssen, um den nothwendigen und bezweckten Eindruck hervorzubringen, und unsre Seele so zu erschließen, daß sie in aufgeregter Kraft durch die schaffende Phantasie alle die einzelnen Laute, Bilder und Redetheile so zu einem Ganzen verbindet, damit jene seltsame Täuschung möglich sei, die die Passivität des Zuhörers in so große Aktivität verwandelt, daß er mit dem Dichter dichtet, und fast eben so viel Geist als dieser hinzufügt, um wahrhaft das Kunstwerk, hier und dort gleichsam zwischen beiden getheilt, zu erschaffen. Je größer die Aufgabe ist, desto mehr wird auch beim Drama der dritte Künstler, der Schau=

spieler, hinzuthun müssen, um die vorgesetzte Wirkung nicht zu schwächen.

Es bedarf keiner Frage, daß ein großartiges Gedicht in nüchterner Schnelligkeit hingeschwatzt, schnell vorübergleitend nicht unsre Seele bis auf den Grund erschüttern könne. Eben so wenig aber kann jene Leidenschaftlichkeit, in welcher, als in seinem Elemente, das Dichterwerk aufgehen soll, erregt werden, wenn Pausen, Langsamkeit, Anhalten, die Worte und Bilder immer wieder stören und unterbrechen, die jenen Strom oder Sturm hervorrufen sollen, auf welchem in geistiger Kraft die Gestaltung des Ganzen, die Durchdringung aller Theile zur Einheit sich kräftigen und erscheinen soll, um jene überirdischen Gefühle zu erregen, jene Anschauungen und Erschütterungen, die dem Ungerührten jenseit des menschlichen Vermögens zu liegen scheinen. Ob sich alle Menschen, ob sich nur viele je zu dieser ächten Begeisterung erhoben haben, ja ob sie es nur vermögen, ist die Frage. Ein andrer Zweifel möchte der sein, ob auf alle Gemüther, auch wenn sie erregbar sind, das gleiche Zeitmaß auf dieselbe Weise wirke.

Ich glaube, daß die wenigsten Menschen von der Kunst jene oben beschriebene Erschütterung, dieses völlige Aufgehn ihres ganzen Selbst in ihr auch nur verlangen. Die meisten sind mit leichten Rührungen zufrieden, und diese werden

ihnen, im Komischen wie im Tragischen, von jenen Schauspielern erregt, an welche sie gewöhnt sind. Ich gestehe aber, daß mich schon Ifflands langsame Art in seinen ernsthaften und empfindsamen Rollen ängstigen konnte, und einen jeden ächten Genuß verkümmern, indem meine Ungeduld ihnen zuvoreilte, um das Wort und die Rede zu ergänzen, mit der er oft so quälend zögerte. Kemble in London konnte mich durch diese Dehnung fast niemals täuschen, ich sah immer nur (bis auf wenige Ausnahmen) den Schauspieler und seine Manier vor mir. Ich muß auch bekennen, daß mir bei aller Vortrefflichkeit des Vortrags die Wolfische Deklamation, sowohl von ihm als seiner Gattin, immer um ein Geringes zu langsam ist, so daß es meiner Phantasie etwas schwer wird, recht leicht und behaglich den Künstlern zu folgen.

Die frühere deutsche Schule kannte, wie schon gesagt, diesen Unterschied des Tempo, diese neuere Langsamkeit, nicht, und ich halte diese Art und Weise für die richtige. Sie ist aber auch, um die Tragödie zu recitiren, viel schwieriger, als die neuere Erfindung, weil das Unbedeutende, die Nüchternheit, ihr ganz nahe liegen, und weil die Aufgabe, Majestät, große Gesinnung, Leidenschaft auf diese natürliche Weise auszudrücken, wie Schröder, Fleck oder Reinicke thaten, weit schwerer zu erringen ist, als sich gleich vom Anfang in einer

Sprache feierlich vernehmen zu lassen, die der natürlichen fern liegt. Dies wissen auch die besseren unsrer jetzigen Schauspieler selber recht gut, und ziehen es aus Sicherheit vor, sich in dieser Manier zu bewegen.

Der Rhythmus der Konversationssprache müßte also wohl die Basis auch des Trauerspiels sein und bleiben. Die prosaischen Tragödien werden auch so genommen, denn jeder fühlt, daß sich die unendlich wechselnden Sylbenmaße einer Emilie Galotti, dieser scharfe Witz, diese Geistesgegenwart der verständigen Prosa unmöglich so dehnen und taktmäßig akzentuiren lasse, wie so viele neue Verse, in denen der Dichter oft mit dem Schauspieler um die Wette schläft.

Obige Behauptung muß aber dahin verstanden werden, daß dieser Grundton nur das Element sein kann, in welchem sich in allen möglichen Modifikationen die Kunst des Sprechers bewegt. Eben jene neuere Monotonie soll aufhören, und in jener freien Art müssen sich alle Tempi, die raschesten wie die langsamsten, das Largo wie das Allegro rauschend und abwechselnd bewegen, wohlverstanden, so wie es der Gegenstand erfordert, und nicht alles in jedem Gedicht, wie es wohl die Franzosen zu machen pflegen. Nur dadurch sind jene Anhaltungen, bedeutenden Pausen, jene einzelnen Worte, die das ganze Theater auf lange füllten, auch wieder möglich, die man jetzt niemals vernimmt, weil in der schläfrigen

Monotonie doch wieder ein Mangel an Haltung herrscht, der jene großartigen Momente zu früh überholt und verdunkelt.

Die Hauptsache aber ist, daß der dramatische Vortrag sich unter keine allgemeine Regel bringen läßt, weil er noch weit mannigfaltiger, geistiger und vielseitiger ist, als es nur jemals der Ausdruck, der Ton, oder die Zeitmaße der Musik sein können. Darum kann er auch nicht bezeichnet und festgehalten werden. Dramatische Schulen können Unarten verbannen, auf Fehler aufmerksam machen, aber das Rechte, das Größte muß immer dem Künstler selbst amheim gestellt bleiben. Dieser muß sich freilich einer vielseitigen Bildung befleißigen, die Muster im Auge behalten, seinen Geschmack läutern, in der heftigsten Empfindung besonnen bleiben, als Darsteller selber Poet sein, um zu wissen, wo er an des Dichters Stelle treten muß, um ganz seinen Beruf zu erfüllen. Und eben, weil Manier und Unnatur so viel näher liegen, weil der Beifall der Menge um so wohlfeileren Preis zu bekommen ist, so sehen wir in der Regel das Gegentheil jener Forderungen eintreten. Und weil diese, so übertrieben sie scheinen mögen, im Instinkt des ächten Genies unentwickelt liegen, und dessen wahre Bildung nur in der Entwickelung bestehn kann, Genie selbst aber eine so gar seltene Erscheinung ist, so bleibt schon deswegen der Beruf des

Schauspielers ein höchst mißlicher, auch beim besten Willen des Talentes, weil er das im Augenblick hervorzaubern soll, wozu sich Dichter, Musiker und Maler wenigstens mehr Zeit und Einsamkeit gönnen. Weil bei ihm die Widersprüche der Forderungen und ihr seltsamer Kontrast mit der Möglichkeit und Gegenwart am grellsten ins Auge fallen, so haben viele überall bezweifeln wollen, ob die scenische Darstellung nur eine Kunst zu nennen sei. Eine selbstständige muß sie wenigstens nicht werden wollen, sondern sich innigst an die dramatische Dichtkunst selbst schmiegen. Die manierirte, oder fast pantomimische, oder die, die sich immer, selbst am liebsten, mit schlechten Schauspielen begnügt, strebt, eine selbstständige zu sein, und richtet sich auf diesem Wege zu Grunde.

Es muß, wenn auch auf dem Grunde der natürlichen und gewöhnlichen Rede, jedes Schauspiel sein eignes Zeitmaß haben, in diesem jeder Charakter, und in diesem wieder jede Scene, jedes Gefühl, jeder Vers. Die Iphigenie muß etwas gehaltener und feierlicher durchaus gegeben werden, als der Tasso, der sich leichter und geistreicher bewegen darf. Aber freilich wird die Priesterin doch anders sprechen, als Thoas, Pylades leichter und beweglicher, als Orest. Die Erzählung der Gräuel ihrer Familie wird Iphigenie anders vortragen, als die Verlegenheit, mit welcher sie Arkas und

Thoas ausbeugen will. Tasso wird im Zorn schneller sprechen, als in jenem schönen Monologe seines tiefsten Schmerzes; und wie wird sich auch in diesem jeder Vers, jeder Ausruf und Seufzer anders und wieder anders, langsamer, schneller, klagend oder resignirt bewegen und verhalten. Der Fürst ist auf ganz andre und leichtere Weise ein gehaltener Charakter als Antonio, und wenn die Prinzessin und Leonore in derselben Weise sprechen, und Antonio und Alphons in gleichem Tone, so ist eben jene Einförmigkeit da, über welche ich Klage führe.

Wird Jago nicht fast immer sich schneller und behender äußern, als Othello? Wird in des Letztern Wuth nicht selbst eine anstoßende Rauhheit, ein Zögern vernehmbar bleiben? Lear und Gloster, beide Greise, beide in ähnlichen Lagen, werden gewiß auf verschiedene Weise ihren verwandten Schmerz äußern.

Wie könnte man die Unendlichkeit dieser unzähligen Nüancen auch nur andeuten wollen? Für den, der sie nicht sieht und fühlt, wären es doch nur unnütze Worte.

Es fragt sich noch, in wiefern der Vers als Vers gelten soll? ob man ihn so völlig unhörbar machen darf, wie Baron that? ob der Reim, und wie stark er darf vernommen werden? Auch hierüber kann man nur in einzelnen Fällen, nicht im Allgemeinen, eine bestimmte Antwort geben. Es ist

auffallend, wie die Franzosen ihren Reim behandeln. In Brüssel und Paris hörte ich ganze Scenen der Phädra und anderer Tragödien so schnell und reißend vortragen, als wenn diese Verse aus Anapästen oder noch schnelleren Maßen, beständen, z. B. gleich Hippolyt's erste Rede:

˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘
Le dessein en est pris, je pars, cher Théramène,
˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘
Et quitte le séjour de l'aimable Trezène,
˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘˘–
Dans le doute mortel dont je suis agité,
˘ ˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘ – ˘–˘–
Je commence à rougir de mon oisiveté:
˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘
Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘ ˘ –˘ ˘ – ˘
J'ignore le destin d'une tête si chère,
˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ –
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.

In England vernahm ich in Shakspeare's Gedichten niemals den Unterschied von Vers und Prosa, am wenigsten in Kemble's Redeweise. Wir Deutschen aber lassen unsern Jamben, selbst wenn er ganz prosaisch, oft sogar matt ist, immer durchhören, und unsere Schauspieler setzen einen Vorzug in diese taktschlagende Weise. Der wahrhaft gute Vers wird sich im verständigen Munde bei uns nie ganz vernichten lassen, wenn der fühlende Schauspieler nur immer nach dem Sinne des Dichters spricht. Bildet man sich aber ein,

man müsse nach jedem Verse eine kleine Pause eintreten lassen, in der Mitte desselben hinauf, gegen den Schluß mit der Stimme hinabschwingen, (oder umgekehrt, wie man es auch wohl hört) so entsteht eine so schülerhafte Deklamation, daß das matteste prosaische Familiengemälde der besten Tragödie, so vorgetragen, vorzuziehen ist.

Unsre Schauspieler, die gelehrt genug sind, um den Jamben zu kennen, verletzen aber den Wohllaut dadurch noch empfindlicher, wenn sie jede sogenannte Länge wollen geltend machen, z. B. in der Iphigenie, 1. Sc.

Heraus in eure Schatten, — —
— — — —
⏑ – ⏑ – ⏑ –
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hieher:

statt zu sprechen:

⏑ ⏑ ⏑ –
Und es gewöhnt sich nicht ꝛc.

wodurch dieser Vers, im Kontrast mit den vorigen und folgenden erst schön und wohllautend wird.

Im Gegentheil muß wieder dieser Vers eine lange Sylbe gewinnen:

⏑ – ⏑ – – –
Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken,

Wenn Ariel im Sturm (Sc. 2.) dem Prospero Nachricht giebt, und er in der Schilderung des Ungewitters sagt:

Zeus Blitze, die Verkünder

— — — ˘ — ˘ — ˘ —

Des schreckbarn Donnerschlags, sind schneller nicht

˘ — ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ — ˘ — ˘

Und Blick=entrinnender; das Feu'r, die Stöße

˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ — ˘ —

Von schweflichtem Gekrach, sie stürmten, schien's, ꝛc.

so würde der Redende alle die Sprachschönheiten, die ein so trefflicher Verskünstler wie Schlegel hier so bedeutend und glücklich eingelegt hat, nicht nur zerstören, wenn er die gewöhnlichen Jamben taktmäßig wollte hören lassen, sondern diese schöne, rasche, geistermäßige Rede würde auch noch dadurch sehr schleppend und matt erschallen.

Für den Kenner bedarf es keiner Erinnerung, daß alle Versmaße auf die verschiedenste Weise in den dramatischen Jamben hinein klingen, daß aber der große Schauspieler, der ein feines Ohr und eine schöne volle Stimme hat, noch weit mehr rhythmische Schönheiten einweben kann, und daß derjenige, der sich nun glaubt der Jamben bemächtigt zu haben, indem er uns taktschlagend ein einförmiges Geklapper vormißt, besser thäte, sich seine Rolle als Prosa abschreiben zu lassen, um doch jener Wahrheit etwas näher zu kommen, mit welcher er unbewußt in Emilia oder Minna von Barnhelm spricht. Freilich vernimmt man auch schon hie und da

einen gezwungenen, aufgeschraubten Ton in der Prosa, wenn sie sich zum Edeln erhebt.

Man wird also beobachten müssen, in welchen Stücken, oder Charakteren, oder Scenen, oder einzelnen Stellen der Vers gewissermaßen ganz verschwinden darf und als Prosa klingen, und eben so umgekehrt, wo und wie er vorherrschen darf. Die Verse in Göthe's oben angeführten Meisterwerken müssen gewiß mehr und anders gehört werden, als im Wallenstein, und in diesem wird der Charakter Thekla's melodischer müssen recitirt werden, als der der Gräfin Terzky, oder der übrigen Personen. Die Jungfrau muß die gereimten Zeilen anders, als die übrigen vortragen, ohne in leere Deklamation überzugehn, und die schönen gereimten Scenen der Sommernacht, oder des Romeo müssen sich in andrer Art, als die Verse des Sturms vernehmen lassen.

Wäre es einmal möglich, daß der Sophokleische Trimeter von unsern Bühnen tönte, so müßte dieser freilich, wenn ihm sein Recht geschehn sollte, langsamer als unsere Hendekasyllaben gesprochen werden, auch wohl auf ganz andere Weise, voller, mächtiger und mit einer fortwährenden Anstrengung, die bei jedem neuern Stück, so unausgesetzt angewendet, als ein lächerlicher Schwulst erscheinen würde. Ein solcher Versuch, wenn sich Künstler von so großem Geiste fänden, die auch das unerläßliche os rotundum hätten, müßte

freilich ganz das Gegentheil von dem werden, was Schiller und die deutschen Schauspieler mit der Braut von Messina versucht haben. So weit von der Wahrheit hat sich unsre Bühne wohl noch nie verirrt, und es bleibt ein unbegreiflicher Irrthum des großen Dichters, auf diese Weise, die das Schauspiel aufhebt, statt es zu ergänzen oder zu verklären, den Chor der Alten für uns ersetzen zu wollen. Dieser Mißgriff, und die vornehme Autorität, die so vielen imponirte, die so gern das griechische Drama mit dem unsrigen ausgleichen möchten, hat dadurch sehr geschadet, daß schwächere Geister sich nun ermuthigt sahen, andre Versuche unserm nachgiebigen Theater aufzuzwingen, wodurch es auch auf lange aus seiner Bestimmung verrückt wurde.

Will man uns den Calderon nach dem Original vorführen (was bei diesem großen Dichter auf jeden Fall den Bearbeitungen seiner Werke vorzuziehn ist), so würde hier der Grundvers, der trochäische, wo möglich noch schneller, wenigstens bewegter, als im Zeitmaß der gewöhnlichen Konversation gesprochen werden müssen. Wir nehmen den trochäischen Vers gewöhnlich, im Gegensatz der Jambischen, als einen weicheren, langsamen, weshalb ihn viele Neuere auch in Trauergedichten, und den modernen Elegieen angewendet haben. In den alten Tragödien tritt er als das raschere, schnell mit sich fortreißende Versmaß auf: etwas Aehnliches

ist die Romanze der Spanier, die so häufig den Charakter der unmittelbaren Begeisterung trägt. Die Erzählungen, die langen Reden in Calderon, die fast immer mit der Assonanz vorgetragen werden, müssen daher mit der größten Lebendigkeit und Raschheit, und wo es die Scene will, mit starker Leidenschaft gesprochen werden, denn nur so wird die ausgeführte Malerei, die Parenthese in der Parenthese, die Wiederholung begreiflich, und kann durch den Redner bis zur größten Schönheit erhoben werden; wie es gegentheils wohl das geduldigste Ohr nicht ertrüge, diese langen Reden langsam, gemessen und in dem sinkenden Tonfall anzuhören. Die gereimten Trochäen, die meist zärtlich oder spielend, witzig und geistreich, seltner leidenschaftlich sind, können etwas langsamer und leichter gesprochen werden. Gehalten, selbst schwer darf der Vortrag sein, wenn der Dichter die Stanzen, oder gar das Sonett wählt, denn hier ist der Jambe, im Gegensatz des Trochäen feierlich; am pomphaftesten muß aber die Lyra auftreten, in der der Dichter seine ganze Pracht der Sprache und Malerei entfaltet, und selbst in den komischen Reden parodisch stets einen großen Accent auf dieses Sylbenmaß legt.

Für den verständigen Schauspieler braucht kaum erinnert zu werden, daß er das angewöhnte Geberdenspiel der gewöhnlichen Stücke hier auch nicht anwenden kann, und daß die-

ses, mit der Recitation in Harmonie tretend, auch fremdartig, stärker, majestätischer oder leidenschaftlicher sein muß. Auch dürfen jene Pausen des Abgehens und Eintretens nicht einfallen, die das immer schnell strömende Gedicht zu prosaisch unterbrechen und die zarte musikalische Zusammensetzung zerstören würden.

München.

Den 23. Mai besuchte ich das neu aufgebaute prächtige Theater. Der Eingang ist imposant, die Vorhallen groß, die Treppen würdig, Säulen, große Verhältnisse, alles macht einen edlen Eindruck. Inwendig Pracht auf Pracht, Goldverzierung, wohin man sieht; das Auge ist fast geblendet. Das Theater ist rund, und faßt in den Logen und im Parterre sehr viele Menschen. Dabei ist es hoch und gewölbt, was auf jeden Fall für eine Schaubühne ganz unzweckmäßig ist, weil der Ton verhallt. Behaglich fühlt man sich auch in dieser prächtigen Umschließung nicht. — Ich nehme endlich den Komödienzettel zur Hand, um zu sehn, welche große, erhabene Begebenheit sich nun in diesem mächtigen Raum vor meinen Augen entwickeln soll, die nur irgend diesem Gebäude entsprechen könnte, und lese: Die beiden Grenadiere, oder die verwechselten Tornister.

Es ist eins der Lustspielchen, nach dem Französischen.

Die Figuren erschienen in dem ungeheuren Raum wie Pygmäen: um zu verstehn, war große Anstrengung nöthig, denn die Töne verhallen oben in der Wölbung, wie ich vorausgesehn hatte. Eine Bühne muß durchaus ein flaches Dach haben, um den Ton stark hinaus zu werfen, und es wäre zu wünschen, man könnte sie oben, über der Scene selbst, durch Architektur schließen, damit nicht auch hier schon zwischen gemalter Leinwand die Worte in die leeren Räume hinauf verhallten.

Der komische Schauspieler war sehr zu loben. Sonst schien man zu glauben, es gebe rasches Spiel, wenn eins dem andern die Worte aus dem Munde fängt, indem sie noch kaum gesprochen sind. Ich vermißte daher dieses sichere Maß, jene Feinheit, wodurch man in Wien selbst mit den mittelmäßigsten Stücken ausgesöhnt wird.

Ein Ballet folgte, mit Flugwerk, Amor, Nymphen, Lufterscheinungen und vielerlei Sprüngen und Umkräuselungen. An diesen Kunstproduktionen kann ich einmal kein Interesse nehmen, und ich verstehe sie nicht zu würdigen. Ein Grotesko-Tänzer, La Roche, zeichnete sich sehr zu seinem Vortheile aus.

Die edlen Fürsten, die, wie hier geschehn ist, so viel zur Unterstützung der Kunst thun, und ihr so große Paläste

bauen, sollten noch einen Schritt weiter gehn, und mit derselben Großmuth für deutsches Schauspiel und Komödie ein kleineres, geschmackvolles und zweckmäßiges Haus aufführen lassen. Denn wenn auch Opern und Ballette hier vielleicht gewinnen, so geht das Theaterspiel, Scherz, Witz und Ausdruck der Mine und Geberde hier völlig verloren und zu Grunde. — Der Liebhaber des Theaters muß es wenigstens immer bedauren, wenn er diese zu großen Säle aufmauern sieht.

Den 24. Mai: Don Juan, italiänisch dargestellt.

Dieses große Musikgedicht stellt sich so, ohne Gespräch und manche später eingeflochtene Späße, edler dar. Im Ganzen wurde es sehr gut gesungen, obgleich man sich fast alle Figuren besser denken konnte, auch wohl das Meiste schon besser gesungen ist. Donna Anna war vortrefflich, der Buffo wegen seines gehaltenen Spiels zu loben, obgleich seine Stimme erloschen ist; die Stimme Don Juan's frisch und jung, aber ohne Gefühl und Innigkeit. Zerline löblich, Elvira nur mittelmäßig und Ottavio unbedeutend.

Zuletzt denn, wie allenthalben, die Hölle. Aber welche vortreffliche! So wahrhaft majestätisch und schauderhaft ist sie den frohherzigen Sündern im Theater noch niemals vorgehalten worden. In dem breiten hohen Raum bewegen sich auf der Hinterwand gigantische Verdammte, in verschlungenen Gruppen, wie aus Buonarotti's jüngstem Gericht

Am herrlichsten ist aber der Mittelpunkt des großen Gemäldes. Er ist ein ungeheurer fratzenhafter Kopf, dessen Augen sich rechts und links bewegen, und dessen bewegliche Kinnbacken ebenfalls gräßliche Hauer von Zähnen zeigen. In diesen Rachen, der sich weit aufreißt, wird denn zuletzt auch der böse Don Juan von den Teufeln hinein geschleudert.

Nun lache man doch noch über manche altdeutsche Uhrwerke mit beweglichen Figuren, wo sich die Apostel vor dem Heilande neigen, oder Zeit und Tod auftreten, oder über den unschuldigen Spaß auf dem Baseler Brückenthurm, wo mit dem Perpendikel sich die Augen eines Kopfes drehen, der auch abwechselnd zugleich eine rothe Zunge heraus streckt.

Den 25. Mai. Dienstpflicht von Iffland. — Die Verehrer Eslair's kommen fast alle darin überein, daß der alte Dallner die vorzüglichste Rolle des Künstlers sei. Die Darstellung machte mir aber an diesem Abend nicht völlig den reinen großen Eindruck, wie vor einigen Jahren in Dresden, sei es nun, daß der Künstler wirklich noch mehr in der Manier zugenommen, oder daß das unpassende Theater durch seine Höhe und Tiefe alles wahre Spiel verdirbt und dem Zuschauer durch Entfernung und Undeutlichkeit jenen behaglichen Sinn raubt, der zu jedem Genuß der Kunst, vorzüglich aber der Bühne, unerläßlich ist.

Sonst war an den Spielenden viele Manier und Uebertreibung sichtbar, vorzüglich im Spiel des jungen Dallner. Wohin soll diese falsche Steigerung führen? Einigemal, wo mir das Spiel den meisten Tadel zu verdienen schien, wurde es am lautesten beklatscht.

Den 27. Mai. Moses in Aegypten, Oper von Rossini.

Vielerlei musikalischer Lärmen aller Art. — Diese Sachen bringen zuweilen eine eigene Art von Ermüdung hervor, die man nur durch gewisse Kunstwerke kennen lernt; die Anstrengung dieser mit allen Mitteln scheint fast diesen Effekt zu bezwecken.

Tanz. Ballet.

Mein Freund, Herr von Raumer, hat vor einiger Zeit geistreiche und inhaltvolle Worte in der Abendzeitung von Dresden über den Unsinn des neuen Tanzes und die sogenannten Ballette gesagt. Was mich betrifft, so muß ich geständig sein, daß ich in manchen Dingen so wenig mit dem Zeitgeiste Schritt halten kann, daß für mich manches Geprie-

sene, indem ich es nicht begreife, gar nicht da ist; und zu diesen nicht da seienden Dingen gehört die neuere Tanzkunst zu der sich so viele, wenn die Bühne ein solches Schauspiel giebt, hinzu drängen, und welcher ich eben so gern aus dem Wege gehe.

Unter allen menschlichen Erfindungen ist es vom Tanz immer am zweifelhaftesten, ob man ihn der Kunst beizählen soll. Diese zweideutige Kunst steht so unmittelbar an der Sinnlichkeit, (ohne welche es freilich gar keine Kunst geben kann) daß man sie schon deswegen, um ihren Stand zu retten, in verschiedenen Zeiten zu Aufgaben hat gebrauchen wollen, die ihrem nächsten Beruf fast zu widersprechen schienen. Sie hat schon die erhabensten Leidenschaften ausdrücken, erschüttern, entsetzen, und die Moral befördern sollen, und welch ein seltsames Räthsel- und Geberdenspiel, wovon wir uns keine deutliche Vorstellung machen können, die Pantomimen der Alten waren, ist bekannt genug. In neuern Zeiten hat Noverre vielleicht die Grazie und Bedeutsamkeit der Tanzkunst auf den höchsten Gipfel geführt, und hie und da sind immer noch löbliche Versuche gemacht worden, Leidenschaft, Grazie, Anmuth, Adel und Lieblichkeit in den Bewegungen der Figuren selbst, so wie in künstlichen Zusammenstellungen von Gruppen hervorzubringen. Aber so oft auch Vestalen haben tanzen müssen, so neigt doch am

leichtesten von allen Künsten diese zur Ueppigkeit hin, und es kann ihr daraus auch kein Vorwurf gemacht werden, wenn sie durch körperliche Anmuth und sinnlichen Reiz nur selten (in unsern Zeiten wenigstens) heroische oder religiöse Gesinnung, das Erhabene oder Furchtbare ausdrücken kann und will. Aber deswegen eben muß sie am strengsten bewacht werden, eine verständige Aufsicht muß es verhindern, daß sie nicht ganz zum Wollüstigen und gemein Sinnlichen übergeht.

Dies letztere aber ist dem Tanze unsrer Zeiten sowohl von strengen Sittenrichtern, als auch von manchem Geschmackslehrer, der in allen Ergötzungen des Menschen noch immer etwas Edles antreffen will, immer wieder von neuem vorgeworfen worden. Wenn es sich so verhielte, so stände es freilich um die sittliche Seite des Ballettes schlimm, indessen es könnte als ein ausgearteter Theil einer früheren bessern Tanzkunst wenigstens um so freier allen Reiz der Körperschönheit entfalten, und so eine Trunkenheit, einen immer noch halbpoetischen Taumel erregen, der zwar vielleicht einer männlichen kraftvollen Nation nicht geziemte, aber doch als Luxus dem Kenner der Antike und einem freigeisternden Kunstsinn einen verhohlnen Beifall, aber doch einen Beifall abgewönne. Daß die Griechen und Römer, als sie ausgeartet waren, dergleichen merkwürdige Ergötzlichkeiten hatten, und

das Persier und Indier, wie andere verweichlichte Nationen des Orients an dergleichen, was wir unerlaubt nennen, sich bei ihren Gastmahlen erfreuten und noch erfreuen, ist bekannt genug.

Man thut aber unsern Tanzenden Unrecht, wenn man diese Beschuldigung auf sie wälzen wollte, so wie unsern Freunden der Ballette, wenn man sich daraus ihre Freude an diesen Darstellungen erklären wollte. Habe ich doch bei dem Anblick dieser Verrenkungen nach dem Takte fast die entgegengesetzte Empfindung. Der Reiz und die Schönheit des menschlichen Körpers verschwinden mir so sehr, daß er mir abgeschmackt und widerwärtig erscheint. Bein und Schenkel, die ein Mann so von sich streckt, daß sie mit dem übrigen Leibe einen rechten Winkel bilden, — wo da eine Schönheit in dieser Stellung übrig bleibt, ist mir unmöglich einzusehn. Kann eine Tänzerin dasselbe Kunststück, wird Bein und Schenkel sogar noch mehr zu einem stumpfen Winkel erhoben, berührt die Fußspitze noch mehr aufwärts schwebend das Gesicht, dreht sie sich dann vielmals behende auf dem stehenden Beine kräuselnd um, so sehe ich in dieser ganzen Anstalt so wenig etwas Reizendes oder Ueppiges, daß mir diese Verrenkung vielmehr so garstig vorkommt, daß wir sie auf der Bühne gar nicht dulden sollten. Es mag sein, daß Tänzer und Tänzerinnen diese unnatürlichen Ausdehnungen des Körpers in ihrer Gewalt haben, daß sie sich darin

üben müssen, um die wahre Tanzkunst zu erringen; verschone man uns aber mit dem unangenehmen Anblick dieser Studien, und noch weniger berede man uns, daß dies der Tanz schon selber, und zwar der vollkommenste sei. Aus diesen ängstlichen Posituren aber besteht hauptsächlich der neueste Tanz.

Oft hatten Kenner mich, wenn sie mein geringes Wohlgefallen an diesem ängstlichen und völlig ungrazienhaften Umspringen bemerkten, auf Paris und das dortige weltberühmte Ballett vertröstet. Endlich sah ich es dort, und zwar eins der größten und beliebtesten, Zephyr und Flora. Ich fand aber nur denselben Verdruß und die nämliche Langeweile. Eine matte Allegorie, einige Flugwerke durch die Luft, ziemlich geschickt eingerichtet, einen jungen Mann, der Kraft und Grazie genug hatte, um ein guter Tänzer zu werden, wenn ihn der Modesinn nicht zu denselben Albernheiten gezwungen hätte. Die Frauenzimmer waren natürlich alle in fleischfarbenem Tricot, mit gestreiften, aber ganz durchsichtigen Florkleidern darüber, die fast wie luftige Reifröcke abstanden. Diese formirten oft sogenannte Gruppen, daß zehn bis zwölf von jeder Seite sich mit dem Oberleibe niederbeugten, und das eine Bein weit in die Luft streckten. Dann richteten sie sich auf, standen gerade, und streckten das andre Bein rechtwinklig von sich.

Die Pariser waren entzückt, und ich hütete mich wohl,

meine völlige Unerfahrenheit und Unfähigkeit, diese Kunst zu genießen, zu gestehn. Man wird freilich alles gewohnt, und so, wenn irgend eine Bühne jetzt ein Ballett aufführt, so weiß ich freilich schon, was mir bevorsteht. Im Karneval zu Rom und nachher in Florenz sah ich Groteska-Tänzer, die aufspringend so niederfallen konnten, daß sie mit den Schenkeln rechts und links gerade aus auf dem Boden eine völlig gerade Linie bildeten, der Leib fest aufsitzend in der Mitte, wie man sonst nur Puppen so gelenkig glaubte. Das erstemal entsetzte ich mich bei diesem schauderhaften Anblick, und war überzeugt, die Kunst sei unwillkührlich und im Gegentheil ein tödtlicher Sturz. Das zweitemal, als man es wiederholte, erschrak ich nur noch, nachher blieb ich kalt und gleichgültig; es war mir zuwider, aber ich war es doch gewohnt worden, und meinte schon, es müsse zum Ballet gehören. Warum hat man dieses Kunststück nicht auch in Deutschland schon nachgeahmt? — Man könnte ohne Zweifel eine große Anzahl von dergleichen merkwürdigen Pas erfinden, — und warum sollte sich aus diesen nicht ein treffliches Ballett zusammensetzen lassen? —

Im Jahre 1805 sah ich in Bologna noch ein wahres, ächtes Ballett in einer Oper, in welcher auch die berühmte Banti, nicht gar lange vor ihrem Tode, noch mit aller Kraft und Fülle ihres Tones sang. In dieser Oper trat ein Zug

von Bacchantinnen auf, die in Stellung und Geberde an die schönen Basreliefs der Antike erinnerten und das lebendigste und reizendste Schauspiel aufführten, das ich in dieser Art jemals gesehn habe. Sie tanzten aber wirklich, und erlaubten sich jene Verrenkungen nicht; sie entwickelten auf schöne Weise, eine übermenschliche Begeisterung darstellend, die an Wildheit gränzte, die wunderbarsten Gruppen, das Schwärmen einer bunten Schaar, vom Gotte trunken, indem die Edleren auch in diesem Rausche mäßiger erschienen. Zehn Jahre früher sah ich oft die damals berühmte Vigano, und sie tanzte wirklich reizend, lieblich, zuweilen an das Wollüstige, doch nur auf zarte Weise streifend. Ihre Darstellungen waren aber völlig das Gegentheil jener Seltsamkeit, die wir jetzo gewohnt sind. —

Ich bin nicht der Meinung, daß der Zuschauer nach jedem größeren, bei uns so oft ernsten Lustspiel, oder nach einer Tragödie, nicht noch eines Genusses fähig sei, der dem höhern gewissermaßen entgegen gesetzt ist. Wir haben schon seit vielen Jahren, die, wie ich sie nennen möchte, vornehme Meinung angenommen, und halten die Poesie für entweiht, wenn etwa noch ein Schwank, ein komischer Tanz oder dergleichen, das Theater beschließt. Unsre Vorfahren dachten nicht so, und auch in England hat man dieses Vorurtheil nicht angenommen. Es giebt freilich Tragödien, wie Ham-

let oder Richard, die durch ihre Länge und Ueberfülle von Gedanken und Empfindungen auch den hungrigsten Zuschauer völlig sättigen können. In der Regel aber ist es wohl unsrer Natur gemäßer und poetischer, auf jedes große Stück noch ein kleines Nachspiel folgen zu lassen, um den Geist wieder ruhiger zu stimmen und in die gewöhnliche Gefühlsweise zurückzuführen. Zu diesem Zweck waren die in meiner Jugend gebräuchlichen Divertissements, kleine charakteristische Ballets, von Kosaken, Landleuten, Handwerkern u. s. w., sehr dienlich, die bald leicht und rasch einen possierlichen Schwank, eine ländliche Scene, ein Erntefest, eine kleine Liebesintrigue, oder die Werkstätte eines Faßbinders, Tischlers, Friseurs, oder was es der Art sein mochte, darstellte. Oft habe ich mir diese guten, heitern Scherze einer ältern Zeit zurückgewünscht, und opferte ihnen gern unsre großartigen Erfindungen auf. Ein so leichter, frischer Tanz, in welchem irgend ein gegebener Charakter durchschimmert, ist noch Tanz; eine Annäherung (aber auch nicht immer) sind die gewöhnlichen Figuranten; ihr natürliches Schreiten und Hüpfen ist es wenigstens, was in der Regel bei den großen Balletten noch einiges Vergnügen gewährt.

Stuttgard, den 31. Mai: der Freischütz.

Ich bin an bessere Ausführung dieser Oper gewöhnt.

Der Saal, der etwas zu finster war, scheint auch der Musik nicht günstig zu sein. Die Theaterzeit war eigentlich schon vorüber und die Ferien eingetreten.

Schröder bemerkt in seinem Tagebuche auf einer Reise im Jahre 1791 (s. Schröder's Leben, Bd. II. S. 94) über die Aufführung der damals oft gespielten „Klara von Hoheneichen:“ — „Adlungen, Fleck. Leicht, wie im Lustspiel. So spielen wir bei unsern Proben.“

Es kann sein, daß Fleck, der vielleicht von Schröder's Anwesenheit nichts wußte, und der die Rolle damals schon oft gegeben hatte, sich an diesem Abend vernachlässigte. Dieser Charakter war überhaupt keine seiner bessern Darstellungen. Als ich im Jahre 1794 die hamburger Bühne zuerst kennen lernte, der ich mich von früher Jugend an die berliner gewöhnt hatte, erschienen mir alle Spielenden dort, Schröder ausgenommen, zu leicht und unbedeutend, es war mir auch ungefähr, als wenn sie nur in der Probe spielten.

Es ist sehr schwer, die Linie zu bezeichnen, auf welcher eine Darstellung durchaus stehn müsse. Sehr oft haben wir, selbst bei guten Schauspielern, die Empfindung, wie vor einem Gemälde, auf welchem die Farben eingeschlagen sind. Oft wird man durch zu große Schärfe, durch übertriebenen Accent verletzt, indem Stellen oder Scenen zu

sehr herausgehoben und widrig werden, die wir leichter, vorübergehender verlangen. Dieser Ton, wie leicht, wie schwer, wie gleitend, glänzend oder dunkel ein Charakter, oder ein ganzes Stück festgehalten und dargestellt werden müsse, kann allein dem Gefühl und Geschmack anheim gestellt werden, hierüber läßt sich kein Gesetz im Allgemeinen aussprechen, denn diese geistige Vollendung ist das größte Geheimniß der Kunst.

Gewöhnung vertritt hier, wohl oft auch bei Kennern, die Stelle der wahren Kritik, und diese Angewöhnung scheint mir auch nur jene Worte Schröder's veranlaßt zu haben.

Den 5. Junius waren wir in Straßburg. — Es traf sich glücklich, da wir schon einige Theater geschlossen gefunden hatten, daß hier die ganze theatralische Welt in Bewegung war, denn die berühmte Mlle. George von Paris gab hier Gastrollen, und heute war ihr Benefiz.

In Frankreich hatte ich das schlimmere Glück, daß diese Schauspielerin und ihr Begleiter, der noch berühmtere Talma, immer eben abgereiset waren, wohin ich kam. In London hatte ich sie eingeholt und beide gaben im Opernhause ihre Vorstellungen, nur einzelne Scenen, zwar im

Kostüm, aber für den wahren Theaterfreund immer höchst ungenügend, weil alle Motive, Uebergänge, die eigentliche Größe und Wahrheit des Spieles fehlen müssen. Auch verliert, so ohne Rahmen des Gedichtes und Theaters, die Vorstellung das Element, in dem sie sich verständig bewegen soll, und kann höchstens eine Virtuosität, nicht aber jene Weisheit des Künstlers beurkunden, der wir doch eigentlich nur unsre wahre Bewunderung zollen. Dies ist auch der Grund, warum ich niemals unsern Deklamatoren (die sich zum Glück jetzt vermindert haben), selbst wenn sie besser gewesen wären, Geschmack hätte abgewinnen können. — Der Eingang für Talma's fragmentarische Darstellungen wurde mit Einem Pfunde und fünf Schillingen, fast auf mehr als englische Weise, bezahlt; indessen sollte ich dennoch mit meiner Neugier noch im Hafen Schiffbruch leiden, denn da ich den ganzen Tag auf dem Museum gearbeitet hatte, so war mir keine Zeit geblieben, mich umzukleiden, und selbst bei diesem hohen Preise war es nicht erlaubt, anders, als in Schuhen den Saal des Opernhauses zu betreten. Um so erwünschter mußte es mir sein, die gepriesene George wenigstens hier in Straßburg kennen zu lernen; aber beinahe wäre auch hier meine Hoffnung zu Grunde gegangen, denn kaum war für meinen Reisegefährten und mich noch ein Platz zu finden, und nur nach Kämpfen und Bitten erhielten wir in der Loge

über dem Proscenium Raum, das Orchester wurde wegen des Andranges weggeräumt, und das ziemlich große Haus war von Bewunderern und Neugierigen überfüllt.

Aber ein merkwürdiger und seltner Fall war es auch gewiß, denn es wurden zwei große Tragödien gegeben, beide von fünf Acten, und in beiden spielte die George die Hauptrollen. Zuerst die Makkabäer, in welchem Stück sie als Mutter der Märtyrer, und dann Macbeth nach Shakspeare, worin sie als Lady Macbeth auftrat. Die Bearbeitung war zwar die schwächliche des Ducis, indessen war es eigen auf dem Anschlagzettel bemerkt, daß die Scene, in welcher sie als Nachtwandlerin auftritt, vorzüglich merkwürdig sei und die größte Aufmerksamkeit verdiene.

Um halb sechs Uhr fing das Schauspiel an und endigte erst um halb eilf, und es ist gewiß, daß dieser merkwürdige Abend mir große Eindrücke für mein ganzes Leben zurück gelassen, daß ich etwas der Art noch niemals gesehn hatte, und daß die wunderbarsten Empfindungen und seltsamsten Ueberraschungen in meiner Seele abwechselten. Wie oft gehen Kunstwerke an uns vorüber, die einen gefälligen Eindruck, einen lieblichen Nachklang in uns zurücklassen; andre erschüttern uns theilweise, machen an einigen Stellen einen tieferen Eindruck, indessen wird das Ganze durch Zerstreutheit und Zurückkehren zum Gewöhnlichen fast wieder

vergessen. Aber vielleicht noch nie war es mir begegnet, daß ich ein Ganzes so auf die seltsamste Art erlebte, und dennoch nichts weniger als beruhigt oder befriedigt war, sondern diese große Erscheinung im Gegentheil in meinen Gefühlen nur schmerzhaft hin und wieder riß, und Erstaunen und Ueberraschung der wahren Begeisterung geradezu widerstritten und sie unmöglich machten.

Die George ist groß und jetzt übermäßig stark, aber man sieht noch, daß sie schön war. Ihr Antlitz ist sprechend, vorzüglich ihr Auge: ihr großer Blick ist vom höchsten Ausdruck, im Zorn, im Abscheu furchtbar, und die Verachtung, die sie in ihn legen kann, vernichtend. Ihre Geberde ist erhaben, mächtig, stark, aber alles schnell, ungestüm, selten vorbereitet, nur hie und da ein Uebergang von einem Aeußersten zum andern. Ihre Stimme ist im tiefen Alt, der niemals unangenehm oder knirschend klingt, so gewaltig, daß, im buchstäblichsten Sinn, beim Ausruf des Schmerzes oder Zorns, ja beim Ach! das ganze Haus wiedertönt, und der Seufzer des Schmerzes, das Aechzen des Grames noch laut und kräftig erschallt. So wie diese Riesin auftrat, erschienen alle Mitspielenden als Zwerge, und selbst manche volle Männerstimme verschwand als ein unbedeutendes Schwirren. Denn es ist nicht bloß der gewaltige Ton selbst, sondern die Art, wie sie ihn gebraucht, anhält, ausstößt, die Rede

unvermuthet zu noch größerer Kraft erhöht, und zuletzt noch mit einer Macht endigt, die man nach diesen Anstrengungen für unmöglich gehalten hätte, was diese erstaunlichen Wirkungen hervorbringt.

Auf dieselbe Art gebraucht sie Geberden und Mienenspiel. Indem sie, die Augen plötzlich rollend, ihren Mitspieler anblickend, schnell vorschreitet, erregt sie Entsetzen; in keiner Stellung verweilt sie, keine Geberde bereitet die zweite vor, alles überrascht, verwundert, und so wie die Stimme plötzlich aus dem gehaltenen Ton erschreckend in einen raschen Sturm und Wirbelwind donnernder Worte übergeht, so schnell sich überstürzend, daß das Ohr kaum folgen kann, so endigt diese Fülle dann eben so plötzlich in einen gewaltsamen Aufschrei, in einen herzzerreißenden Seufzer, oder verliert sich in ein stummes Hinstarren und eine fürchterliche Pause.

Niemals habe ich einen so lauten, immer den angestrengten, vollen und mächtigen Ton auf irgend einer Bühne vernommen. Denn wenn auch Fleck in einzelnen Scenen das Uebermenschliche erreichte, so war seine Rede doch immer im natürlichen Zeitmaß, die Stimme, so voll und kräftig sie war, war doch seine natürliche, und der Natur gemäß brauchte er die Pausen, die Scenen geringerer Leidenschaft zum Ausruhn, und seine höchste Anstrengung, wenn sie auch

erschrecken und verwundern konnte, erstrebte keinen Ton, der über seinen Bereich hinaus lag, der anders gewesen wäre, als wir ihn im Leben vernehmen, nur hier voll und rund, auf das schönste ausgebildet, und in der größten Heftigkeit niemals diese Gränzen des Natürlichen verlassend. Bei dieser Künstlerin aber war der erste Grundton, auf welchem alles ruhte, schon ein erhabener, ich möchte sagen, übermenschlicher, und diese so stark angestrichene Saite konnte noch so viel stärker, höher, reißender und bis zu einer riesenhaften Anstrengung zum Klang gereizt werden, ohne daß man Mattigkeit oder Erschlaffung spürte, oder daß der Ton sich überschrie und in sich selbst zerbrach.

In den Scenen der höchsten Leidenschaft, als die Mutter alle ihre Kinder vom Tyrannen schlachten sieht, als sie klagt und diesem zürnt und flucht, wieder für das Letzte bittet, und es doch zum Sterben mit heroischer Lebensverachtung ermuthigt, war alles in ihrer Geberde Todeskrampf, Geheul, die ungeheuerste Darstellung, die die Phantasie nur erschwingen kann. Und dann wieder zurückgerissen in Mattigkeit, Ohnmacht und Vernichtung, nur um dann so plötzlicher die vorige entsetzende Anstrengung aller Kräfte und furchtbaren Töne noch zu überbieten.

Es wäre nicht unmöglich, daß Krankheit oder selbst Tod einem solchen ununterbrochenen Krampf von einigen

Stunden folgte. Dieselbe Frau aber, die nun schon das Höchste und Wunderbarste ihres Talentes ausgespielt zu haben schien, hatte Muth und Kraft genug, nach kurzer Zeit (denn im ersten Act dieses französischen Macbeth trat sie nicht auf) in neuer Gestalt, in frischem, ungeschwächtem Leben herzuschreiten und beinah in dieser ungeheuren Rolle die vorige als die schwächere erscheinen zu lassen. Ihre Stimme war fast noch klarer und klingender geworden, und in den Scenen, in welchen sie den Gatten beredet, von einschmeichelnder Lieblichkeit, die aber bald dem Hohn und Zorn, dem furchtbarsten Ausdruck wieder Raum geben mußte. Mit großer Virtuosität wurde hier der Ehrgeiz einer großartigen Frau, der sich bis zum Wahnsinn und zur Verzweiflung steigerte, sehr richtig völlig vom Charakter jener Matrone des vorigen Trauerspiels unterschieden; kein Ton, keine Geberde erinnerte an jene; Zorn, Verachtung und Hohn waren jetzt von ganz anderer Art, und das Ungeheure der Leidenschaft, die Furie der Bosheit steigerte sich so, daß die Gestalt der früheren Tragödie für den Augenblick beinah in der Imagination erlosch.

Als Nachtwandlerin und in der letzten Scene erschien sie ohne Schminke und selbst weiß gefärbt, starr, ohne Blick, gespenstisch, oder wie ein fratzenhaftes, bewegliches Bild des

Entsetzens aus Stein geformt. Der Anblick war im Grausenhaften fast unerträglich.

Mit einem Worte, ich habe an diesem Abend das Größte, Vollendetste und Unbegreiflichste gesehn, was auf diesem Wege der menschlichen Kraft zu erreichen steht. Welche lange Bahn mußte ein Theater durchlaufen, wie viele und große Talente mußten auf der schon geebneten Bahn vorangehn, welch unermüdliches Studium mußte sich mit feuriger, schaffender Phantasie, mit allen günstigen Naturanlagen und mit der gesundesten Körperkraft antreffen und verbinden, um das Ungeheure dieser Kunstvollendung erschaffen zu können! Nichts Aehnliches habe ich auf dem pariser Theater gesehn, nichts anderwo, was ich nur von fern mit dieser Virtuosität in Vergleichung stellen möchte. —

Wenn ich diese Darstellung die größte und vollendetste nannte, so war sie aber auch eben so gewiß die thörichtste und widernatürlichste, die nur irgend möglich ist. Denn völlig war auch Natur und Wahrheit vernichtet, und alles Entsetzen und die furchtbaren Aeußerungen der höchsten Leidenschaften nur willkührlich und zum erschreckenden Spiel eingesetzt und mit andern ergreifenden Zeichen vertauscht, daß man ein solches Schauspiel ein Schwelgen am Grausen und Fürchterlichen, Widernatürlichen und Verzerrten nennen kann. Das Erstaunen endigte nicht, und die Seele des Zuschauers fand

keine Rede oder Empfindung, auf welcher sie wieder ausruhen, oder sich dem Strome des Gedichtes überlassen konnte. Es war wie Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag und Erdbeben.

Und dennoch, wie sich denn die Aeußersten immer berühren, ist mir auf der Bühne noch niemals die Anschauung so deutlich geworden, wie der Sophokles gespielt und gesprochen werden müßte. Diese Art und Weise ist es, nur künstlerisch gemäßigt, in der alsdann durch poetische Weisheit und Milderung jene Grazie des Furchtbaren hervorgezaubert werden könnte. Diese Bewunderung einerseits und begeisternde Ahnung, so wie von der andern Seite der bestimmteste Widerwille gegen diese höchste Unnatur, war auch die Ursache, wodurch mein Gefühl zerrissen wurde, und mir in keinem Augenblick jene ächte Täuschung ward, die selbst in der Erschütterung mit dem poetisch-behaglichen, ja seligen Empfinden eins und dasselbe ist. —

Frage ich mich nun, ob dieses Spiel die wahre ächtfranzösische Tragödie ist, ob Racine oder Corneille, oder irgend ein Dichter seine Verse dichten konnte, um sie auf diese Weise deklamiren zu lassen, so muß ich mir das bestimmteste Nein antworten. Absicht und Sinn der französischen Tragödie, ihre Bedeutung und ihr Wesen müssen auf diesem Wege völlig zu Grunde gehn, und sollte diese wunderbare

Virtuosität allgemein beliebt werden, so müßte man ohne Zweifel ganz neue Gedichte für diese Schule erfinden. Das Gehaltene, Würdevolle der französischen Manier, die Ruhe, selbst Kälte in der Leidenschaft, ein Strom schöner Worte, wo die Prose oft bedeutender wäre, das Konventionelle der Gesinnungen, der moderne Anstand, die Galanterie und Süßlichkeit, alles ist im völligsten Gegensatze gegen diese Art, das Gedicht darzustellen. Diese Virtuosität, die man allerdings eine vollendete nennen muß, nähert sich wieder jenem unglücklichen pantomimischen Spiel in den widerwärtigen Melodramen, entfernt sich eben so weit von der konventionellen Grazie und Majestät des französischen Theaters, als von der Wahrheit der Natur, und giebt uns deßungeachtet, indem sie unbedingt in die Verkehrtheit stürzt, eine Ahnung und Anschauung von jener Herrlichkeit der griechischen Tragödie, die freilich weder wie Göthe, Schiller, Shakspeare, noch wie Racine und Corneille gespielt und gesprochen werden darf.

Als ich vor mehreren Jahren die Tragödie Horace des berühmten P. Corneille in Paris spielen sah, fand ich alles ungefähr so, wie ich es erwartet hatte, nur trat die oft gepriesene Würde nicht groß genug hervor, und die schwülstige Deklamation sank oft zur Mattigkeit herab. Alles aber hatte eine bestimmte Haltung, die sich niemals verlor,

und so war Gesinnung, Sprache, Deklamation und Geberde, alles so harmonisch, daß diese beschränkte Art und Weise einer Nation, die seit mehr als einem Jahrhundert an diese Schule und Manier gewöhnt ist, wohl ein Kunstwerk bedeuten konnte. Die Duchesnoi, eine der größten Schauspielerinnen, stellte Camille vor. Wie fiel es mir auf, als sie in dem Monolog des vierten Actes, kurz vor dem Streit mit dem Bruder und ihrer Ermordung, willkührlich und plötzlich aus dieser Manier fiel, und so in meinen Augen das ganze Schauspiel vernichtete! Die Verse des Dichters, die Empfindungen, die er ausspricht, sind eben so, wie alles übrige; eben so die Gegensätze, die Schilderungen, der Fluß der Worte, Würde und Anstand. Die Künstlerin aber ließ sich, wie ohnmächtig, in den Sessel fallen, und sprach den langen Monolog wie abwesend, fast so stoßend, abgebrochen, wie wir Lady Macbeth als Nachtwandlerin oft sehn, sylbenweise, aufstarrend, in die Leere schauend, dann wieder wie blödsinnig am Kleide zupfend, ein Wort verschluckend, und ein zweites desto stärker schreiend, lauter Pause, Krampf und Unterbrechung. Kein Vers wurde ganz gehört: und dieses Spiel, welches mir thöricht erschien, und jene schwache Illusion, der ich mich hingegeben hatte, völlig zerstörte, ward noch lauter, als alles vorige applaudirt. Ich begriff die Künstlerin und ihr Publikum nicht. Corneille war, ohne

Frage, untergegangen; von jener Tragödie und Schule, die die Franzosen immerdar als die richtige preisen, von jener Deklamation, die sie der nüchternen Gewöhnlichkeit entgegensetzen wollen, und die englische Manier deshalb eine gemeine schelten, war auch die letzte Spur verloschen. Regt sich denn das Bedürfniß nach Natur, Seltsamkeit, Vernichtung des Konventionellen, auch in ihrer Brust mit solcher Gewalt, daß sie es selbst in dieser Willkühr, an der ganz unpassenden Stelle, und in dieser völlig unkünstlerischen Uebertreibung anerkennen und diese scheinbare Erfüllung mit Freude begrüßen? Denn weder Lady Macbeth, noch irgend eine Figur im Shakspeare dürfte in Verzweiflung und Wahnsinn einen Monolog oder eine Stelle so sonderbar sprechen, wie es hier die berühmte Duchesnoi that. Wenn das Volk, darf man weiter fragen, dergleichen Natürlichkeit, selbst krampfhafte, wirklich fodert, wie ist es nur an seine Tragödie gerathen? Wenn es diese aber so einseitig, ja fanatisch verehrt, wie kann es die Vernichtung derselben nur dulden, und gar durch enthusiastischen Beifall dazu auffodern?

Jene Darstellung in Paris war freilich nur ein kleines und mattes Vorspiel zu dem, was die George hier in Straßburg mit Riesenkräften leistete.

Ein Herr Adam spielte mit ihr die Hauptrollen, der sich einen Schüler Talma's nannte. Im ersten Stücke

geberdete er sich leidlich, aber als Macbeth war er eigentlich die Parodie der George. Seine Gewissensbisse und sein edles Gemüth erlaubten ihm nicht, auch nur einen Augenblick ruhig zu stehn; nicht Einen Vers sprach er fließend, alles stoßend, abgebrochen, wie sich selbst vergessend und vor sich selbst erschreckend. Als er aber recht in Verzweiflung gerieth, spielte er nicht anders, als wenn er sich aus seinen Kleidern schütteln wollte.

Die Maccabäer habe ich nicht gelesen; die Tragödie hatte viele wahrhaft pathetische Stellen und war auf jeden Fall eine viel würdigere Abhandlung dieser Legende, als jenes deutsche, völlig mißrathene Gedicht, das Werner uns in seinen letzten Jahren gab. Ducis Macbeth war komisch genug. Der Held ist weich und edel, ermordet den König sehr ungern, läßt sich aber weder durch Bitten, Drohungen, noch Hohn dahin bringen, auch an den unmündigen Thronfolger Hand zu legen; und doch ist, ohne diesen zweiten Mord, die That nur halb gethan, da er selber einen Sohn hat, den er, und die wüthende Königin noch mehr, liebt. Sie selbst will den Prinzen, der im Schlosse ist, ermorden; ihre Leidenschaften, ihre Wildheit haben sie zur mondsüchtigen Nachtwandlerin gemacht, und in diesem unbewußten Zustande ersticht sie ihr eignes Kind statt des Prinzen. Ihr Entsetzen nach der That macht es dem großmüthigen Mac-

beth, der öffentlich seine Verruchtheit bekennt, noch leichter, sich selber umzubringen und dem rechtmäßigen Erben den Thron wieder zu geben. —

In Paris sah ich im Jahre 1817 den Macbeth von Franconi zu Pferde spielen. In dieser Stellung war er ganz Bosheit, und der Mittelpunkt der tragischen Darstellung war das Gefecht in Birnam's Walde, der wirklich rechts, links, im Vor- und Hintergrunde mit Truppen von Bäumen heran marschirte, ihn so verstrickte, und seinen kämpfenden Feinden den Untergang des Wüthrichs erleichterte. Dafür war diesmal die Königin ganz Milde, und hatte mit Lebensgefahr den Thronerben gerettet und im eigenen Hause verborgen gehalten. Abgesehn von dem großen Gedicht war diese Bearbeitung für vierfüßige Zwecke nicht eben die schlimmste.

Dekorationen.

In Hinsicht der Verzierungen und Gemälde sehn unsre jetzigen Theater den früheren nicht mehr ähnlich. Es fragt sich nur, ob Landschaften, Tempel, Durchsichten, Ge-

birge und Wasserfälle wirkliche selbstständige Kunstwerke sein dürfen, ob sie als solche nicht schaden, und nicht geschmackvolle, aber unbedeutendere Malerei, die den Zwecken des Theaters und Dichters dient, vorzuziehn sei. Ohne Zweifel. Denn der Luxus der Malerei schadet dem Schauspiel und verdrängt es von der Bühne.

Mit der großen Oper ist der Fall anders. Hier darf man weder vom Gedicht, noch von der Darstellung jene Wahrheit fodern, die dem Schauspiel unerläßlich ist. Von je ist auf den dramatischen Gesang, und mit Recht, Pracht und Schmuck gewendet worden. Die Musik selbst, die uns schwärmerischer und phantastischer stimmt, die durch ihr Verweilen und die Wiederholung der Melodie uns mehr in süßen, oder bewegten träumerischen Zustand versetzen soll, verträgt recht gut die Verbindung aller Künste, des Tanzes, der Malerei, der Deklamation und des Gesanges. Nur die eigentliche Schauspielkunst ist hier ausgeschlossen, und der Sänger, der seine Rolle so, wie in einem Drama spielen wollte, würde seinen Beruf mißverstehn.

Es ist zu beklagen, daß man in allen Dingen, denen etwas Wahres zum Grunde liegt, die Gränzen überschritten hat. Das ist eben die Thorheit; denn eine völlige, reine, die nicht auf etwas Richtigem fußte, giebt es nicht. Deshalb wird auch jeder, der über die Gebrechen der Bühne spricht,

von den neueren Theaterfreunden so leicht mißverstanden. Warum soll die Bühne nicht geschmückt sein? wo es paßt, Aufzug, Tanz erheitern? ein Gewitter nicht natürlich vorgestellt werden? Es ist nur die Rede davon, daß dies nicht die Hauptsache werde, und den Dichter und Schauspieler verdränge; oder daß man Shakspeare's und Schiller's Poesie dadurch zu verherrlichen glaube, daß man sie durch ein lästiges, zu lange weilendes Augenschauspiel, Musik, Lärm u. s. w. erdrücke. Der Aufzug in Schiller's Jungfrau ist freilich der Wendepunkt ihres Schicksals, ihre höchste irdische Verherrlichung unmittelbar vor ihrer tiefsten Erniedrigung; aber deßungeachtet könnte Schiller es nicht billigen, wie dieses Außerwesentliche in Berlin z. B. so die Hauptsache geworden ist, daß alle Worte des Dichters nach diesem Prachtaufzuge nur nüchtern und matt klingen, und auch den besten Zuschauer langweilen müssen.

Auch Shakspeare hat dergleichen nicht ganz verschmäht; den meisten Raum nimmt der Krönungszug in Heinrich VIII. ein; Anna war aber die Mutter der Elisabeth, und diese, die am Schluß als Kind wieder im Zuge getragen wird, die unmittelbare Gegenwart, welche durch diese Feierlichkeit verherrlicht werden sollte.

Warum soll denn auch diese Lust an Perspektive, Landschaft, Beleuchtung, Zauber des Mondlichtes und Allem die-

ser Art nicht befriedigt werden? Ja, ist denn diese Lieblichkeit und Lust an der Täuschung etwas so Verwerfliches, daß es sich gar nicht zum wahren Kunstgenuß erheben ließe? Ich bin im Gegentheil von dieser Möglichkeit überzeugt. Die Anlage dazu ist auch schon da gewesen. Man lese einen sehr interessanten Aufsatz des Herrn Bibl. Semler in den Musen von Kind, was man vor vielen Jahren schon in Paris mit Dekorationen, Durchsichten, Beleuchtung u. dgl. erreicht hat. Ein eignes Gebäude war dazu eingerichtet.

Man könnte in die zauberhaften Wirkungen des Abend- und Morgenrothes eine passende Musik ertönen lassen, in leichter Poesie die Fabel des Endymion, des Tithon und der Aurora, oder aus der neuern Poesie magische und romantische Gestalten, so wie reizende Tänze auftreten lassen. Hier könnte und dürfte sich, unbeschadet andern Zwecken, die Kunst des Malers, die Zauberei des Lichtes auf das vollkommenste entfalten, der Zuschauer, auch der gebildete, einen wahrhaft künstlerischen Genuß finden, und Effekte könnten auf diesem Wege hervorgebracht werden, von denen das Kühnste, was bis jetzt geschehn ist, nur ein Anfang zu nennen wäre. So lenkte man Alles, was unser Schauspiel immer mehr verdirbt, und was doch bei diesem nie einen ganz ungestörten Boden findet, ab, und erschaffte eine neue Gattung, die auch der strenge Kritiker rühmen müßte. Barbarei

und Geschmacklosigkeit besteht nur darin, daß man Alles in Alles hinein packen will; wie Kinder, die ihr Spielzeug zerstören, wenn sie es zu verschiedenen, entgegengesetzten Zwecken brauchen wollen.

Carlsruh, den 7. Junius. — Die Entführung, Lustspiel von Jünger.

Keins von Jünger's besten Stücken, denn die Leichtigkeit ist etwas zu leicht, und der Witz meist von der wohlfeilsten Art. Unter den Darstellern zeichnete sich Herr Demmer sehr vortheilhaft aus, sein Spiel war Leben und Geist. Auch ging das Ganze rund und gut zusammen. Nur schien mir, daß es etwas unter der Linie blieb, auf welcher jedes richtig gespielte Lustspiel erscheinen sollte. Das schien mir auch mit dem sehr lobenswerthen Spiel des Herrn Demmer der Fall zu sein. Dem zu Grellen, zu scharf Accentuirten steht das Erbleichte, Ermattete gegenüber. Es war, als läge ein feiner Schleier auf dem guten Gemälde.

Es war mir sehr erfreulich, einen längst gekannten Freund, Hrn. Robert, in Carlsruh wieder zu sehn. Er theilte

mir sogleich ein Lustspiel, oder eine Posse mit, wie er es genannt hat. Mit diesem letztern Namen sind die Deutschen etwas zu freigebig gewesen, um oft das wahre, lachenerregende Lustspiel zu bezeichnen; manchmal zugleich in die Benennung eine Entschuldigung für leichte Arbeit zu legen, die denn freilich oft zu leicht ist, und nicht selten sogar einer eigentlichen Komposition ganz ermangelt.

Die Deutschen haben schon früh, besonders in Wien, einen Anlauf genommen, sich etwas Aehnliches zu erschaffen, wie die Franzosen schon zu Moliere's Zeiten an ihrem Théâtre italien besaßen. Dieses ist in den neueren Zeiten in den mannigfaltigen Vaudevilles, und wie diese Abarten alle genannt werden, zahmer und feiner, aber nicht witziger geworden. Jene früheren Späße, Possen, Schwänke, Parodieen waren eine treffliche Nebengattung des gebildeteren Lustspiels, sie ertrugen und foderten Tollheiten und gewagte Scherze, die dieses nicht brauchen konnte. Beide gediehen, und eine Gattung lernte und kräftigte sich von der andern. Die Masken sind der leichteren und wilderen Gattung ganz unerläßlich, denn mit der gewohnten Gestalt, die jeder Zuschauer kennt, ist Charakter und Lustigkeit schon gegeben, und das neuere Stück führt nur das frühere weiter und bereitet schon auf morgen das neueste vor. So tummelten sich lange in Paris die Arlekin, Pantalon, Mezzetin, Cris-

pin, und in neuern Zeiten die Jocrisse auf den Bühnen, nur alte Späße erneuernd, alte Erfindungen wieder durch neue Beziehungen an den Mann bringend. Etwas Verwandtes, wenn auch weder mit demselben Witz, noch der nämlichen leichten Grazie, geschah schon vorlängst in Wien, als der Bernarden berühmt und beliebt war. Aus einem ganz unbedeutenden Stücke hat sich in unsern Tagen durch witzigere Fortsetzungen Herr Staberl zu einer Maske erhoben, als ein Beweis, wie sehr dergleichen dem Lustspiele nothwendig ist, da hier ursprünglich gar kein Charakter angelegt und kein Witz vorhanden war, sondern nur einige gute Schauspieler sich des flachen Scherzes bemächtigten. Der Arlekin wird immer die vorzüglichste Maske bleiben; diese Mischung von liebenswürdiger Einfalt mit harmloser Schlauheit, Grazie mit Plumpheit, Unfähigkeit zu begreifen mit unfreiwilligem Witz und Menschenkenntniß ist so häufig in der Wirklichkeit anzutreffen und für den ächten Dichter eben so brauchbar, wie für den gebildeten Zuschauer verständlich, daß an diese Figur, als die herrschende, die des Raufers, des ganz dummen Knechtes, oder des lächerlichen Alten sich nur anlehnen, und von ihr erst Bedeutsamkeit erhalten können. Wie mannigfaltig, indem bald diese, bald jene Eigenschaft überwog, bis zur naiv-komischen Sentimentalität sogar, haben die Franzosen ihren Arlekin aus-

gebildet! Der Clown der Engländer (man kann Clown nicht übersetzen, Rüpel, wie ihn Voß neuerdings wieder genannt hat, ist völlig unpassend) ist, so wie der Gracioso der Spanier, nur eine andre Nüance derselben Maske. So war Jocrisse, und so ist Staberl ebenfalls diesem alten Bilde nahe verwandt.

Eine der witzigeren Fortsetzungen der „Bürger in Wien" sind „Staberl's Reise-Abenteuer" und „Staberl in Reichsgeschäften". Die Reise-Abenteuer des bekannten Mannes voraussetzend, hat Robert den letzten Schwank (der aus manchen Ursachen hie und da anstoßen konnte) bei seiner neuen Posse, die er „Staberl in höhern Sphären" nennt, zu Grunde gelegt, den frühern Scherz erweitert, Scenen und Begebenheiten hinzugefügt, und so etwas sehr Heiteres, Erfreuliches und Harmloses hervor gebracht, das mich sehr zum Lachen reizte, und auf jeder Bühne Glück machen müßte, wenn sich unserm Lachen nicht so oft tiefsinnige Philosophie, oder vornehme Stimmung, sogar Politik, und im schlimmsten Falle Partheisucht widersetzte.

Der Verf. hatte das Stück der Königstädter Bühne in Berlin gegeben, und diese es ohne den Namen des Autors gespielt. So viel ich erfahren habe, freute man sich daran, bis, so harmlos das Werkchen auch ist, kritische Zuschauer unerlaubten Liberalismus entdeckten und dessen Fall ver-

ursachten. Kann auch sein, daß die Liberalen eine Verspottung ihres Wesens und zu weit getriebenen Royalismus erspähten, denn, wenn man will, kann man beides in diesem Schwank, wie in jeder Lustigkeit sehn, die irgend etwas berührt, wovon gesprochen, oder worüber gestritten wird.

Diese Scharfsichtigkeit ist in unsern Tagen bis zum Fanatismus gesteigert. Wo wittert man nicht Obskurantismus, Liberalismus, Ultra-Monarchismus, Jakobinismus, und wie die Namen alle heißen, die die erhitzten Partheien, die sich in der Leidenschaft selber nicht verstehn, gebrauchen, um den Gegner zu lästern, der so oft, wenn man auf die vernünftige Mitte treten könnte, nichts weniger als ein Gegner ist? Wahrlich, unser Dichter dürfte in unsern Tagen seinen lustigen Kumpanen nicht den harmlosen Vers in den Mund legen, mit welchem sie die Wohlhäbigkeit der Ratze beschreiben:

Hatt' sich ein Ränzlein angemäst't
Als wie der Doktor Luther —

ohne sogleich für einen Lästerer und Verleumder des großen Reformators ausgerufen zu werden. Man möchte ihn schwerlich anhören, wenn er erwiederte, daß der mäßige Spaß nur den armen Sinn dieser nüchternen Gesellen bezeichnen solle. Hat er doch schon ähnliche Auslegungen erfahren.

In Mannheim ward den 9. Junius Othello, von Rossini, deutsch gesungen.

Ich hatte doch wenigstens mehr Leidenschaft von dieser Musik erwartet; ich fürchtete, zu viel; aber auch diese Furcht war überflüssig. Was müssen die guten Deutschen durch dieses irre musikalische Wesen irre werden!

Auch von den Sängern und Darstellern hatte ich mir mehr versprochen. Alles erhielt aber lauten Beifall.

Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? soll er kalt bleiben?

Diese Frage ist schon oft aufgeworfen, oft beantwortet worden, vielleicht immer ungenügend (wenigstens habe ich noch manchen Streit über diesen Gegenstand gehört), und wenn sie so schwierig zu entscheiden scheint, so liegt es vielleicht daran, wie das so oft der Fall ist, daß sie genauer betrachtet, gar keine Frage ist.

Sie hängt genau mit dem alten Streit über Natur und Kunst zusammen. Auch dieser ist für Viele noch immer nicht geschlichtet. Begreiflich, da die Wenigsten sich

deutlich machen können, was sie unter Natur oder Kunst verstehen sollen.

Wenn Anfänger mit jugendlicher Hitze die Kunst des Schauspielers für überflüssig erklären, so meinen sie, daß ihr eignes Gefühl, mit welchem sie das Ausgesprochene des Dichters ausfüllen, mehr als hinreiche; und ihre Empfindung, die ganz an die Stelle von der des Dichters tritt, und welche sie Enthusiasmus und Begeisterung nennen, soll jene kalte Besonnenheit entbehrlich machen, von welcher ältere Künstler so viel gesprochen, und sie als die unerläßlichste Bedingung der Kunst obenan gestellt haben.

Diese Vertheidiger der Besonnenheit und des ruhigen Bewußtseins sagen: eure Begeisterung ist vorübergehend, euer Gefühl unsicher und wechselnd, und wenn ihr zufällig diese Stimmung verliert, wie so leicht geschehn kann, so ist der Zuschauer völlig um jeden Genuß betrogen. Euer individuelles Gefühl wird nach Gelegenheit auch ein rohes, völlig ungebildetes sein, ein Strohfeuer, oder eine wilde Gluth, die, durch Kunst und Bewußtsein nicht gemildert, gar nicht auf das Theater gehört.

Diese berufen sich auf die Clairon, die in ihren Memoiren sagt: „Indem ich mich meines Studienplanes erinnere, verzeiht man mir hoffentlich, wenn ich zugleich daran denke, wie ich oft über die Thorheiten gelacht habe, die ich

hören mußte, wenn man mir einen Vorwurf daraus machte, daß ich Kunst habe. Nun, was sollte ich denn sonst haben? War ich denn in der That Roxane oder Amenaide? Sollte ich denn diesen Rollen meine eigenthümlichen Empfindungen und meine gewöhnliche Art und Weise geben? Nein, ganz gewiß nicht. Was konnte ich denn also statt meiner Gedanken, Empfindungen, kurz, meines ganzen Wesens geben? Kunst, weil es nichts anders giebt." —

Dieselben Vertheidiger der Besonnenheit erzählen von ihrem großen Meister Schröder sogar, daß er so wenig von seiner Rolle und dem Gedicht hingerissen gewesen sei, daß er sogar während der Rasescene des Lear, oder als Wegfart im Schmuck, seinen Mitspielenden habe witzige Einfälle und komische Bemerkungen zuflüstern können.

Die Gegner der Clairon, welche die Dusmenil für die größere Schauspielerin hielten, antworteten: daß wir die Kunst an dir bemerken, ist es ja eben, was uns stört, wir verlangen, daß du eben sowohl, wie die vortreffliche Schauspielerin, die du so unbillig behandelst und erniedrigst, so viel mehr Kunst und Enthusiasmus aufwenden sollst, damit wir die Absicht nicht mehr gewahr, und von jener Täuschung begeistert werden, die allein nur die ächte ist, und welche sich nicht mehr an dieser und jener Wahrheit und an einzelnen Schönheiten fast kritisch erfreut, sondern vom Strom

und Sturm der Leidenschaft, des Großen und Erhabenen, der Erschütterung und Rührung ergriffen und unwiderstehlich mit fortgerissen wird.

Es ist nicht zu läugnen, daß diese Ansicht schon ziemlich dasjenige ausspricht, was man vom vollendeten Meister in jeglicher Kunst fodern darf. Wer die höchste Stufe erstiegen hat, dem wird es leicht, die scheinbaren Widersprüche, die sich nur als solche in der niedrigern Stellung zeigen, zu vereinigen, ja dies, was das Schwerste und gewissermaßen Unmögliche scheint, wird ihm das Leichteste und Natürlichste sein, denn es ist ja die erste und letzte Aufgabe aller Kunst. Die höchste Begeisterung, der wahre Enthusiasmus sind zugleich die ächte Besonnenheit und schaffende Klarheit. Muß der Dichter, der sein Werk erschafft, nicht tiefer und inniger ergriffen sein, als irgend einer seiner gerührten Leser? Wenn er sich aber und seine dichtende Kraft bei dieser und jener ergreifenden Stelle verzehren wollte, so würde er immer nur eine schülerhafte Arbeit eines Anfängers hervorbringen können. Indem das Ganze mit allen seinen Theilen allgegenwärtig in seiner Seele lebt, ist seine Begeisterung so groß und über das Einzelne erhaben, daß sie jene göttliche Ruhe nicht ausschließt, die, vom schaffenden Feuer durchdrungen, einzig und allein hervorbringen kann, da jene flatternde

Unruhe, jene wilde einseitige Erhitzung höchstens nur zerstören kann, indem sie sich selbst vernichtet.

Wenn es in allen Künsten so ist, und nothwendig so sein muß, warum sollte es beim Schauspieler anders sein? Auch hier stehn sich Kunst und Natur, Besonnenheit und Feuer, Gefühl und Beobachtung so wenig entgegen, daß vielmehr Eins ohne das Andre, genau betrachtet, in ein Nichts zerfällt. Sollte also jene Sage von Schröder auf etwas Wahrem beruhn, so hätte der große Meister im Uebermuth seiner Kunst etwas eben so Nichtiges und Armes ausgerichtet, als der Naturalist, der seine Rolle nur auswendig lernt, und seinem ungebildeten Gefühl es überläßt, mit den Worten des Dichters zu schalten, wie es die Begeisterung, oder richtiger, der Zufall will.

Hamlet empfiehlt die Besonnenheit, die Mäßigung, auch im Sturm und Wirbelwind der Leidenschaften; er selbst ist aber hingerissen, tief erschüttert, als ihm der Schauspieler, der ihm gewiß als ein wahrer gilt, die Rede vom rauhen Pyrrhus und Priamus Ermordung vorträgt, und Thränen im Auge und ein erblaßtes Antlitz zeigt, indem seine Stimme selbst vor Schmerz zuletzt gebrochen und zitternd wird.

Dem großen Talent, wie viel mehr dem Genie, ist das immer das Leichteste, wo der Anfänger und der mittelmä-

ßige Geist unauflösliche Widersprüche sieht; das Genie fängt da an, wo das untergeordnete, selbst kräftige Talent niemals hingelangen kann.

Darmstadt, den 10. Junius.

Hier sah ich unglücklicher Weise die schwache Darstellung eines schwachen Stückes: das Kamäleon wurde nämlich gegeben.

Das Theater ist ebenfalls unbehaglich und für Schauspiele schon zu groß und tief, wenn es gleich nicht die unbequeme Form, wie das in München hat. Es erinnerte mich an die Bühnen in London, und die Einrichtung des straßburger Theaters ist wohl zweckmäßiger. Wenigstens vernimmt man in Straßburg allenthalben ohne Anstrengung, was bei der Bühne in Darmstadt nicht der Fall ist.

Indem sich, durch eine kühne Umkehrung, irgend eine Erzählung oder Begebenheit in augenblicklich gegenwärtige Handlung umsetzt, die vor unsern Augen durch Gespräch und Geberde vorbereitet und entwickelt wird, so verlangt der Zuschauende ohne weiteres, dieser Handlung ganz nahe zu

treten, und wenn es möglich ist, sich unter die auftretenden Personen selbst zu begeben. Als die neueren Theater noch wirkliche Schaubühnen waren, und noch nicht durch Perspektive, Landschaften, Aufzüge, Ballette und dergleichen, dem Drama nur fremde Dinge, wirken wollten, waren die Logen so eingerichtet, daß sie sich bis auf die Bühne zogen, daß die Zusehenden nicht nur auf das Proscenium, sondern selbst von der Bühne auf die Spielenden herabsahn. Unser sogenanntes Orchester gab es in frühern Zeiten gar nicht, und in London saßen (den Shakspeareschen Globus abgerechnet) Zuschauer vorn auf der Bühne selbst. Ueber diese Störung wird in den alten Stücken oft genug vom Dichter geklagt, der wohl durch Satire und Spott die Stutzer zu vertreiben suchte, die sich dieser Plätze hauptsächlich bemächtigten, um von den Leuten bemerkt zu werden. In Paris ging dieser Gebrauch oder Mißbrauch noch weiter. Bei neuen oder beliebten Stücken, oder Benefizvorstellungen wurde noch auf dem Theater selbst ein eignes Amphitheater errichtet, so daß oft die Spielenden sich durchdrängen mußten, oder kaum Raum zur Darstellung fanden, indem zugleich die Zuschauer unten, wie in den Logen, am Sehen verhindert wurden. Diesen Uebelstand konnten erst ziemlich spät die Clairon und Le Kain in Paris abstellen. Indessen ist in London, und noch mehr in Paris dafür gesorgt, daß

die Sehenden nahe an das Theater gelangen können, vorzüglich in Frankreich, wo die meisten Bühnen sehr bequem eingerichtet sind.

Jene ältere Sitte, daß die Zuschauer gewissermaßen die Spielenden vom Theater verdrängten, war der Mißbrauch und die Ausartung der allernatürlichsten Foderung, daß man im Schauplatze wirklich schauen will, und zwar die Menschen und was sie auf dem Gerüste vornehmen, das für sie errichtet ist. In Deutschland sind wir nach und nach auf die entgegengesetzte Seite, wenigstens in manchen Städten, hingetrieben worden. Man rückt das Spiel gleichsam in eine fabelhafte Ferne, so daß der wahre Bühnenfreund schon deswegen das Theater aufgeben möchte. Ich habe schon erwähnt, daß manche, selbst kenntnißreiche Schauspieler, sich eingebildet haben, da, wo der Vorhang niederfällt, müsse die Gränze ihres Spielgebietes sein, indem sie, unpassend, meinen, ihre Darstellung sei ein bewegliches Gemälde, und müsse, als solches, mit einem bestimmten Rahmen umgeben sein. In Darmstadt z. B. ist das Proscenium rechts und links eine bedeutende Wand, ohne Loge, der Vorhang ist natürlich hinter diesen, dann folgt auf der Bühne die Andeutung, die die jetzigen Theater den Mantel nennen, und diese Linie sollen die Darstellenden nicht überschreiten. Dazu kommt nun noch hier sowohl wie in München die Breite des

Orchesters, die mit jedem Jahre zugenommen hat, weil wir in der großen Oper nicht Geräusch und Betäubung genug haben können, da vor vierzig Jahren, selbst in guten Theatern, eine einzige Reihe von Violinen ganz passend das erfüllte, wozu die Musiker in den Schauspielen, um sich in den Zwischenacten hören zu lassen, doch nur dienen können.

Alles Zufällige, Unwesentliche wird auf der Bühne immer mehr die Hauptsache. Wie schleppt man sich mit den praktikabeln Thüren, damit jeder durch eine wirkliche Thür gehn und sie zumachen könne. Früher waren in der Hinterwand oft Vorhänge angebracht. Auf jeden Fall zweckmäßiger. —

Ist die Bühne tief, welch Begleiten, Hin- und Herreisen! in kleinen Gemälden von Iffland unerträglich; der Schauspieler weiß nicht, wann er sprechen soll, und er wird verlegen, wenn er nach einer Rede, besonders der Empfindung, noch weit zu wandern hat. Es ist auch unnatürlich und ungeziemend. Und dennoch sieht man sie nur selten aus den Flügeln kommen und dahin gehn.

Thöricht genug, daß sich auch die Gewöhnung eingeschlichen hat, vorn an den Lampen sei der vornehmere Platz, und hinten sei der Eingang von der Straße. Man sollte

es lieber umkehren. Der Fürst sitzt, klingelt, er spricht mit dem Kammerdiener, der weit hinten erscheint und an der Thür stehn bleibt. Er wendet sich zu diesem, und die Zuschauer vernehmen und sehn von beiden nicht viel. Bildete man sich ein, vorn sei der geringere Platz, die Vorzimmer wären in den Flügeln, und die inneren Gemächer draußen, träten Besuchende und Diener am Proscenio heraus, und alle diese Auftritte spielten sich deutlicher und anständiger. So war es auch ehemals. Die neueren Dichter schreiben aber das Verkehrte schon vor, und lernen vom verwirrten Theater.

Frankfurt am Main, den 11. Junius.

Wieder eine Oper. Diesmal aber doch die unvergleichliche, Belmont und Constanze, des herrlichen Mozart. Jedes Werk dieses großen Meisters, das man zuletzt hört, ist immer das beste. Das große Duett, welches schließt: für den Geliebten sterben — ist so, daß es auch wohl kälteren Menschen Thränen entlocken kann. Herr Rieser sang den Belmont vortrefflich und spielte ihn gut.

Uebertreibung.

Was nennen wir so? — Kann das Spiel des Lear in den Rasescenen wohl, wenn wir die Worte genau nehmen, übertrieben werden? Kann im lustigen Lustspiel der Spaßmacher zu komisch sein? —

In allem Genuß der Kunst muß unser Geist die Darstellung beleben und ergänzen; damit das Schauspiel ein wirkliches sei, muß die Imagination des Zuschauers zur Hälfte mitspielen. Daß die Einbildung wirken und arbeiten könne, muß sie nicht ermüdet, der Geist muß nicht erschreckt und entsetzt werden. Das aufgeregteste Gefühl, die tiefste Erschütterung muß in der Imagination noch etwas Furchtbares ahnen können, das nicht erscheint, immer aber in geistiger Nähe schwebt. Tritt dieses Unsichtbare einmal wirklich sichtbar auf, so erlahmt die Phantasie, und Täuschung und Genuß sind vernichtet. Hieraus erklären sich Horazens Regeln, was auf dem Theater geziemend sei, die man, und noch weniger Aristoteles Aussprüche, recht verstanden, nie als ausgemachten Irrthum ganz wird verwerfen können.

So darf das stärkste Organ nicht die allerletzte Kraft

des Tones aussprechen, weil unser Ohr, auch beim Mächtigsten, noch etwas Ungeheurers ahnen will. Schon deswegen sollten die neueren Komponisten sich mäßigen, die aber mehr ihre Musik nach dem zu messen scheinen, was das Gebäude, als was das Ohr ertragen kann.

Der Schauspieler oder Dichter, der also einmal oder öfter, das Letzte, Aeußerste berührt und erscheinen läßt, welches niemals wirklich auftreten soll, von einem solchen kann man mit Recht sagen, er übertreibe. Der Tod ist alsdann in das Leben gedrungen und hat dieses vernichtet. —

Es giebt aber noch eine Uebertreibung anderer Art in allen Künsten, durch welche wir das Ohnmächtige, Ungenügende bezeichnen wollen. Und diese Uebertreibung ist es, die wir nur zu häufig auf unsern Theatern antreffen.

Ein Darsteller ohne Gemüth und Phantasie soll das Uebermenschliche ausmalen. Er hat entweder ein Vorbild im Sinne, welches er überbieten will, oder er erfindet mit anmaßlicher Genialität, und wir vernehmen ein widriges Geschrei, und werden von unendlich vielen Geberden und überspringenden Stellungen geängstigt, deren krampfhafte Anstrengung wir unbedingt verwerfen, weil wir fühlen, alles dies gehe aus leerer Absicht hervor, der anmaßliche Künstler sei ohne alle Phantasie und Empfindung, und er verkaufe uns seine phlegmatische Rohheit und schreiende Unge-

zogenheit als das erhabenste und mächtigste, als die Sichtbarmachung des Uebermenschlichen.

Eben so der Spaßmacher ohne Humor, der Charakterzeichner ohne Phantasie. Geberden, Stellungen genug, aber ohne innere Nothwendigkeit, und weil alles nur leeres, nüchternes Schaugepränge ist, nennen wir es Uebertreibung. Selbst das Stärkere in Ausdruck und Ton würde uns entzücken, wenn es aus dem Gemüth und der Einsicht hervorginge. —

Wenn man die spätern Florentiner kennt, wie ruhig und einfach erscheint selbst Buonarotti's jüngstes Gericht. Und welche Bewegung, indem das Auge eindringt, in diesem, gegen jene kalte Verzerrung der überbietenden Schüler, die dennoch leblos gegen ihn erscheinen. Welche krampfhafte Geburten sind aus Lear und Macbeth schon hervorgegangen; und in welchen Tod sind sie zurückgesunken! — Den matten Geist gelüstet immer am meisten, dasjenige nachzuahmen und zu übertreffen, was schon das Genie auf die allerschmalste und letzte Linie der Möglichkeit hinauf gestellt hat. Es giebt Aufgaben, bei denen selbst der Genius, verläßt ihn die Weisheit einen Augenblick, — oder — ist ihm das Glück entgegen, — in das Abgeschmackte stürzt. Diese kaltblütigen Nachahmer, die sich so hitzig geberden, fühlen sich aber in diesem Elemente gleich wohlgemuth zu Hause.

So wagten Schröder und Fleck Dinge, die nur ihnen geziemten. — Aber Schröder's Ruhe und Sicherheit, seine herzliche, eindringliche Sprache, diese Fülle des Gefühls, das sich in geringer Anstrengung offenbarte, seine unerschöpfliche Laune, sein komischer Witz, alles dies, was wohl eine Schule hätte stiften sollen, ist, so scheint es, auf immer verschwunden.

Darmstadt, den 13. Junius. — Iphigenia in Tauris, von Gluck.

Die Ausführung dieses großen Musikwerkes in Berlin, als die Schick in ihrer größten Kraft war, wird jedem, der es damals genossen hat, unvergeßlich bleiben. —

Aber die Stimmung aus jenen Tagen und Monden, die mich damals in meiner Jugend begeisterte, wollte mich heute nicht besuchen. Die Sänger waren schwach, die Iphigenia verstand man nicht. Die Stimmen waren zu geringe, und das Orchester zu gewaltig; es trug nicht den Gesang, sondern es kämpfte ihn, wie im Zorn, zu Boden, wie es heut zu Tage nur gar zu häufig geschieht. Für diese Sänger war es gewiß zu stark besetzt, vielleicht aber auch überhaupt. Ich, der ich mir einbildete, die Oper noch genau

zu kennen, fand sie wie neu. In das Rezitativ, in allen Gesang rissen die Instrumente plötzlich und gewaltsam hinein, zuweilen bis zum Erschrecken. Die Tempi, das eigentliche Geheimniß des musikalischen Vortrags, schienen mir nicht die gewohnten, ehemaligen. Der Furienchor, der flatternd, schwirrend, wie in Träumen sich an den Schlafenden bewegt, und ihn mit den einfachen grauenhaften Tönen ängstigt, wuchs nicht an, kam nicht näher, trat gleich mit voller Kraft auf, und verfehlte so, wenigstens bei mir, seine Wirkung.

Selbst schwache Stimmen sollen von den Instrumenten getragen werden; der Virtuos kann durch diese Unterstützung selbst den Kenner blenden, indem die Schwächen durch die Begleitung verdeckt, durch Glanz gekräftigt worden. Der wahre tragische Ton fährt dann triumphirend wie ein großes Schiff mit vollen Segeln auf dem bewegten Elemente. Jetzt ist die Instrumental-Begleitung ein Meer im Sturm, das auch den stolzesten Segler umwirft und beschädigt, die schwachen Fahrzeuge aber beim ersten Auslaufen vernichtet.

Im Jahr 1808 hörte ich nach manchem Jahr dieses Gedicht Gluck's in Wien wieder, als der berühmte Salieri noch die Musik dirigirte. Damals war die gepriesene Milder, die jetzt der Stolz Berlins ist, noch nicht, was sie jetzt, nach dem Urtheil aller Kenner, sein muß; sie erreichte die Groß-

artigkeit und den edlen Ausdruck der Schick (wie diese um 1794 war) bei weitem noch nicht. Aber ganz unter meiner Erwartung war damals die Begleitung der Instrumente; alles schwach, dünn, es waren zu wenige, und die wenigen fast schläfrig. Der gute alte Salieri dirigirte auch das Ganze mit einer saumseligen Gleichgültigkeit; so, daß mir auch damals, nur aus entgegengesetzten Ursachen, die Oper fast wie eine fremde erschien.

Wie steht es aber um die Musikwerke, wenn selbst die klassischen, und von trefflichen Meistern eingerichteten, so verschieden erscheinen können? Und ist nicht eine Zeit möglich, wo alle Tradition (die hier ebenfalls eine Rolle, und keine unbedeutende, spielt) untergegangen sein kann, und mit dieser vielleicht das Verständniß? Und doch hat die Musik mehr bestimmende und bedingende Zeichen, als irgend eine Kunst.

Die Anordnung der Chöre der Priesterinnen war vortrefflich. Ich mußte wieder an Sophokles denken, und mein Lieblingstraum erschien mir von neuem, von diesem großen Dichter einmal ein Werk auf unserm Theater zu sehn. Die Chöre möchten nicht die größten Schwierigkeiten machen; hier wenigstens war, für eine ähnliche Aufgabe, schon viel geleistet.

Oper. Operette.

Die letzte ist schon seit zehn Jahren in Deutschland so gut wie untergegangen. Während wir eine Anzahl von sogenannten Lustspielen haben, die aus zwei oder drei Personen bestehn, die sehr schlechte Verse, oder noch schlechtere Reime sprechen, und gar nichts thun, das einer dramatischen Handlung nur ähnlich sähe: ist die deutsche große Oper immer ungeheurer angewachsen, und drückt jetzt mit ihrer Erhabenheit das arme Schauspiel völlig zu Boden.

Ob es viele große ernste Opern geben könne? — Man wird mich auf die Unzahl verweisen, die etwa seit einem Jahrhundert geschrieben und an den verschiedenen Höfen aufgeführt sind. Allenthalben aber nur als ein Werk des Luxus, als eine künstliche Treibhauspflanze: zu Vermählungen, Geburtsfesten, Thronbesteigungen und ähnlichen feierlichen Gelegenheiten bestimmt. In Italien, wo diese Produktionen schon mehr das Volk interessiren, wird diese Erfindung doch eben nur auch so genommen und genossen, wie man eine Einrichtung nicht entbehren mag, an die Eitelkeit und Gewöhnung den Menschen fesseln. Das auflodernde Feuer der Italiener über Musik und Sänger, ihr tobendes Schreien und Lobpreisen möchte ich wenigstens für keinen ächten Enthusiasmus oder Kunstgenuß ausgeben. Sie hät-

ten sich ja sonst nicht mit demselben Feuer dem Verwerflichsten zuwenden können, nachdem sie das Bessere und Gute gekannt haben.

Auch — und welcher Kenner und Enthusiast wird nicht in dieses Bekenntniß einstimmen, wenn er anders aufrichtig ist? — welche Seelenermüdung, welche Mattigkeit aller Lebensgeister, ja welcher Ueberdruß an der Kunst wie am Leben befällt uns so häufig nach dem Genuß auch der guten großen Opern? — Vielleicht soll uns in dieser Form die Musik und das Leidenschaftliche derselben, die Macht der Töne, die Gewalt der Chöre so wie der vielstimmigen künstlichen Sachen in kleineren Massen zugemessen werden, um beim Schluß noch jenen Triumph der Tonkunst zu feiern, in welchen unsre Seele so gern in den gelungenen Stellen aufjauchzt.

Ist denn diese Opera seria auch wirklich wohl eine Gattung? eine bestimmte Form?

Auch diese Frage scheint mir, so viele Werke der Art wir auch schon haben, immer noch aufzuwerfen.

Als die Musik in der Kirche schon längst ihre edelste Bestimmung und Vollendung gefunden hatte, entstand, fast zufällig, eine Abart der Tragödie in Italien, die anfangs mit weniger, bald mit mehr Musik ausgeschmückt und gehoben wurde. Nach einiger Zeit glaubte man die wahre Form

der großen Oper entdeckt zu haben: eine Annäherung an die französische Tragödie; das beste dieser Compositionen bleibt immer noch, was Metastasio darin geleistet hat, wenn man nicht dem verschmähten Quinault den Vorzug geben will, der sich aber in den Singstücken am vortheilhaftesten zeigt, wo er sich dem Romantischen nähern darf. Seitdem ist diese Form oder Unform als etwas Vollendetes und Unabänderliches stehn geblieben, und Dichter, Componisten und Zuhörer fühlen nur zuweilen, wie unbequem und unbehaglich ihnen das ganze Wesen ist, und werden durch diese unheimliche Empfindung auf kurze Zeit aus der gewohnten Ruhe aufgestört.

Gluck, indem er sich ganz von der herkömmlichen Weise entfernte, erschuf etwas Neues und Großes, eine edle musikalische Tragödie, die zwischen dem Gesange und der Rezitation schwebt, und die deswegen vielleicht gar nicht an so vielen Orten auf die rechte Weise darzustellen ist. Seine Werke haben das Geschrei seiner Lästerer und Feinde überlebt, die seine Originalität nicht begreifen konnten, und ihn verspotteten, weil er mit so wenigen Mitteln so Großes ausrichtete.

Als man die Musik zum Pathetischen der Tragödie gebraucht hatte, machte man, ebenfalls in Italien, den Versuch, ihr Humor, das Possierliche und Lächerliche beizubringen.

Diese Gattung hat sich wenigstens sehr originell ausgebildet und sich in mannigfaltigeren Formen bewegt, als jene ernste Oper, bei der man wohl zweifeln darf, ob sich viele Gegenstände finden können, die die Vollendung der Werke Glucks, oder einiger von Sachini und noch andrer weniger Meister zulassen.

Aus der Opera buffa bildete sich bei den Franzosen jene leichte und lichte Gattung, in der Gretry, Dalayrac und andre so erfreulich erscheinen, eine bestimmte Annäherung zum wahren Romantischen, und dieser komischen Oper haben wir die unsterblichen Werke unsers Mozart zu danken, der die Kunst gleich bis an ihre äußersten Gränzen geführt, und der Musik eine Form gegeben hat, in welcher sie, als in einer wahren und nothwendigen immerdar fortwirken, wachsen, sich neu verwandeln, und unermüdet spielen und ringen kann, und neue Modifikationen und Gestaltungen dieser wahren romantischen Kunst zu erschaffen, und eben sowohl scherzend als tiefsinnig auszubilden. Hier wenigstens ahnet und schaut meine Phantasie noch unendliche neue und mannigfaltige Gestalten, wenn mir im Gegentheil die ernste Oper erschöpft und nur als Ausnahme, als Abart, nicht als Gattung erscheint.

Wenige von den neuern Komponisten, auch den besten, haben so rein und vollständig die wahre romantische Oper

aufgefaßt, als Mozart, sie ringen meist mit einer Unbestimmtheit und Unentschlossenheit, die sie immer wieder in die willkürliche Form der Opera seria wirft. Die kalte Pracht dieser in die bewegliche Vielseitigkeit und Grazie der romantischen herüber zu nehmen, scheint immer mehr die Absicht der neuesten Komponisten zu werden.

Mag aber die Opera seria für Höfe und Liebhaber bleiben was sie ist, mag die romantische Oper nicht ihre Bestimmung und reife Ausbildung finden, und der Italiäner sich an seiner Opera buffa ergötzen, von denen der Deutsche nur die wenigsten hat spielen und singen können: so bleibt fürs Erste noch die Frage übrig, warum wir auf unserem Theater, das so wenige ächte Lust- und Trauerspiele, sondern meist nur kleine unbedeutende Schwänkchen darstellt, fast immer nur von den größten Opern erfreut oder betäubt werden? Die Erfindungen der Sarti, Martini, Gretry und ähnlicher, sind völlig verschwunden. Sollten sich denn die Liebhaber der Musik in der That so verwöhnt haben, daß alle diese reizenden Melodien und lieblichen Erfindungen ihnen zu dünn und unbedeutend erschienen? daß sie es für einen unerlaubten Rückschritt hielten, sich an ihnen zu ergötzen? daß sie wohl gar die Meinung hegten, diese leichtere Gattung dürfe nicht wieder vernommen werden,

weil man sich wohl von der größeren neuen abwenden, und deren Erhabenheit mißverstehn und verkennen lernte?

Ich glaube im Gegentheil, eine Art hebt die andre und giebt ihr den Reiz der Neuheit. Abgesehn von aller Kunst oder Vortrefflichkeit, ist es zu bedauern, daß jene Opern oder Operetten von unsrer Bühne verschwunden sind, die man vielleicht die Konversations-Musik nennen könnte, die eben nur erheitern und den Reiz des Lebens erhöhen wollen. Warum nicht die Musik ebenfalls, wie es die Poesie nur zu oft thut, in einer demüthigen Gestalt auftreten sollte, und sich herablassen, nur unterhalten zu wollen, ist wenigstens nicht zu begreifen. Erfreulich wäre es mir, neben allen jenen vortrefflichen Operetten, auf die ich so eben hingedeutet habe, auch jene kleinen Unterhaltungs-Stücke, wie das Milchmädchen und die beiden Jäger, den Hufschmidt und ähnliche Scherze nach so manchem Jahre wieder zu vernehmen; vorzüglich nach jenen aufspannenden Tragödien, oder erschütternden Gemälden, nach welchen das Gemüth auf diesen leichten Tönen, auf eine ländliche Begebenheit, Bauernintrigue im heitern Dorf, ausruhen und sich an ihnen erholen kann; auf dieselbe Weise, wie ich jene veralteten charakteristischen Tänze zurück wünsche, für die ich gern unsre großen Ballette hingeben würde.

Beides ist vielleicht schlimme Ketzerei vor den Augen der Sachverständigen.

Wiesbaden, den 14. Junius. — Der Brief von Cadix, von Kotzebue.

Ein armseliger, unwahrscheinlicher Roman in schlechten Dialog gesetzt, eine Manier, die sich so oft bei diesem fruchtbaren Autor findet.

Das Spiel konnte dies Wesen, welches so unnatürlich ist, daß es nicht einmal spannt und interessirt, nicht heben, denn es war matt und unbedeutend.

Neue und vornehme Redensarten.

Vor Zeiten sagte man Akteur, Komödiant, wenn man vom Schauspieler sprach, dann wurde er auf diese Weise auch Darsteller oder Künstler genannt, zuletzt Mime, der unpassendste Ausdruck von allen.

Er agirt gut, sagte man vor funfzig Jahren, er spielt,

hieß es dann; nachher wurde es Darstellung, jetzt spricht man nur von Leistungen, vielleicht weil alles über Einen Leisten geschlagen ist. Wird man uns nächstens den Schauspieler einen Leistenden oder Leister tituliren?

Daß ein Stück drei oder fünf Aufzüge hat, ist natürlich, weil bei uns der Vorhang wirklich fällt und sich hebt. Man hat diese Unterbrechungen von jeher auch Akte genannt, und mit Recht, weil in jedem die Handlung vorrücken soll, und eine Nebenhandlung entwickeln, deshalb nannten Puristen sie wohl auch erste, zweite Handlung geradezu, oder Abhandlung, wie der alte Uebersetzer des Holberg. Jetzt haben viele, die meisten Schriftsteller sogar, das ganz unpassende Abtheilung eingeführt, was man von jedem Tisch und Schrank gebrauchen kann. Ja, wir haben viele dieser neuen Schauspiele in Einer Abtheilung.

„Das Stück ist in die Scene gesetzt worden," statt, man hat es zur Aufführung gebracht, ist ebenfalls allgemein gebräuchlich: „Dies Schauspiel ist über die Bühne geschritten," statt: es ist aufgeführt worden, klingt vornehm.

Es scheint, als wenn der treffliche Pistol sich der Sache angenommen, und einige seiner hohen Redensarten eingeführt hätte, um die Sache feierlicher zu machen.

Braunschweig, den 19. Junius. — Das war ich! Lustspiel.

Dies Stückchen, welches ganz nahe an das Ungeziemliche streift, nach einer Erzählung des alten La Fontaine gearbeitet, hat mir noch niemals ein so reines Vergnügen, als an diesem Abend, gewährt. Es giebt eine Frische des Zusammenspiels, eine Lebendigkeit, die ohne eckig und scharf zu werden, doch jenem glatten und runden Spiel völlig unähnlich ist, was leicht zu abgeschliffen und unbedeutend werden kann. Man sieht, daß ein verständiger Direktor die guten Talente stellt und regiert.

Hierauf: Sieben Mädchen in Uniform. — Auch dieser Schwank wurde musterhaft dargestellt; bestimmt, scharf und doch leicht und schnell; werden Stellen in dergleichen Possen lahm gegeben, so sind sie völlig unerträglich, wie sie es mir denn auch beim besten Spiel sind; daß heißt solche, wie diese, ohne Handlung und Charakter, und in denen die Menge sich nur daran freut, daß junge Frauenzimmer als Soldaten auftreten und das militärische Exercitium machen. Wie diese Langeweile unterhalten kann, begreife ich nicht; im französischen Original finde ich auch, daß es nur einmal geschieht, und wahrscheinlich nur einen

Augenblick. Wir Deutsche haben hierin unser französisches Vorbild übertroffen, und machen dies zur Hauptsache.

Das französische Stück: Les femmes Soldats, wurde schon im Februar des Jahres 1809 auf dem Theater du Vaudeville in Paris gegeben. Sechszehn volle Jahre hat es also doch bedurft, um unser Publikum für diese Erscheinung reif werden zu lassen. Von fünf zu fünf Jahren kann man bei unserm Theater immer einen merklichen Abfall spüren.

Ob es nicht wieder eben so in Perioden steigen wird? Zu wünschen wäre es, und die höchste Zeit, daß es geschehe, ist es auch, denn sonst können wir wirklich ohne alle Uebertreibung gestehn, daß wir gar kein Theater mehr haben. Der Gewinn, den der finstre Moralist darin sieht, wenn es dahin kommt, möchte aber wohl nur ein scheinbarer sein: es ist im Gegentheil, wenn man die Sache unbefangen betrachtet, ein wirkliches Unglück zu nennen, denn der Untergang einer anständigen öffentlichen Unterhaltung muß sich irgendwo empfindlich rächen. Auf Kromwell's Verschließung der Theater folgte die sittenlose Zeit Karls des Zweiten.

Unter so manchen eingesendeten Schauspielen hat mir seit lange keines eine so reine Freude gewährt, als das Trau-

erspiel des H. v. Uechteritz in Berlin, Alexander und Darius.

Der junge Dichter hat schon verschiedentlich seine Fittige geprüft. Er hat einen Chrysostomus, einen Otto den Vierten und einen Spartacus drucken lassen. Jeder Autor muß seine Feder erst ausschreiben, um sich und andern vernehmlich zu werden. Es ist sehr begreiflich, daß ein junger Dichter noch nicht die Geheimnisse der dramatischen Form inne hat, daß er das Theater erst muß kennen lernen, daß er Zeit und wiederholte Versuche nöthig hat, um den Platz nur auszumitteln, der ihm aneignet. Die Nebensache, das Gerüst des Drama wird ihm leicht zur Hauptsache, und so ist es dem Verfasser des Darius bei seinem ersten Versuche, Chrysostomus, ergangen. Der Vorbereitungen sind zu viele, die Erläuterungen, so wie die gelehrte Kenntniß der Zeit und des Ortes ermüden, und die Begebenheit selbst ist keine dramatische Handlung. Sein Otto und Spartacus, so groß der letzte Gegenstand an sich auch ist, sind im Gegentheil mehr als historische Anekdoten behandelt.

Ueber den Titel der neuesten Tragödie erschrak ich. Denn wahrlich, diesen Götterjüngling redend und handelnd einzuführen,

Wer neben diesen Mann sich wagen darf,
Verdient für seine Kühnheit schon den Kranz.

Ich fürchtete besonders Bombast, Gaskonaden, denen dieser Charakter, auch bei einem talentvollen Darsteller, leicht ausgesetzt ist.

Dieses Gedicht aber, ob es gleich noch keinen Meister verräth, und in Sprache und Versbau vorzüglich noch vieles zu wünschen übrig läßt, berechtiget doch zu der schönsten Hoffnung, denn Vieles und sehr Schwieriges ist dem jungen Dichter schon gelungen, und was das Erfreulichste ist, es ist in Begeisterung empfangen, und schöne, ächte poetische Begeisterung spricht daraus wieder, dem Gegenstande angemessen, ohne doch jene historische Weisheit und Mäßigung zu verläugnen, die so großen Vorwürfen unentbehrlich sind.

Die fünf Aufzüge bieten gleichsam fünf, nicht unmittelbar zusammenhängende Gemälde dar, die nur durch den dichterischen Geist und eine gewisse Allegorie, wenn man es so nennen will, zusammen gehalten werden. Aber alle Theile sind klar und reihen sich ungezwungen an einander. Den Sturz des ungeheuren persischen Reichs personifizirt der weiche, liebende, stolze Darius, dem Tyrannenlaunen nicht fremd sind, die aber immer wieder durch menschliche Milde besiegt werden. Noch inniger, aber träumerischer, überspannt in Liebe und Gefühl, stellt sich diese untergehende Herrlichkeit in Statira, der Gemahlin des Darius dar. Sie schwärmt, sie ist herzenskrank, und kennt nur einen Wunsch

und ein einziges Glück, mit dem Geliebten zu leben, wenn auch vergessen, arm und verachtet. Diese Empfindungen kontrastiren sehr schön gegen die aufstrebende griechische junge Kraft und Macht, und gegen deren Repräsentanten, Alexander. Der junge Heros ist würdig, obgleich mit seinen Schwächen, dargestellt, die ihn aber poetisch verklären, und uns das Bild des siegestrunkenen Dionysos in die Seele rufen sollen.

Im ersten Akt sehen wir den schwermüthigen Darius, dessen weichere Natur von seiner Umgebung nicht verstanden wird. Unvermuthet sendet ihm Alexander die Gemahlin Statira, welche gefangen war, zurück. Sie wird ohnmächtig vor Freude, und nach dem Erwachen streiten beide einen Kampf zärtlicher Empfindungen und eifersüchtiger Liebe.

Im zweiten Aufzuge sehn wir den heldenkühnen Alexander, der von seinem alten Feldherrn Parmenio nicht begriffen wird. Hephästion selbst giebt das Heer, das bei Arbela von der Persischen Uebermacht fast umzingelt ist, verloren. Die Persischen Gesandten, die ihm die Länder bis zum Euphrat anbieten, werden dennoch abgewiesen. Alexander sagt seinem Freunde:

Wer Unterdrücker mich der Griechen schilt,
Er irrt! — —
Allein die Zügellosigkeit der kleinen

Freistaaten Griechenlandes, die einander
In nichtigwilden Kriegen niederwerfen,
Zu preisen und — zu dulden war sie nur,
So lang der Griechen auch nicht Einer würdig,
Ganz Hellas zu beherrschen. Daß ich mich
Für solchen Einen halte, nenn' es Stolz!
— — Nicht zur Unterdrückung,
Nein zur Verherrlichung der Griechen hat
Jupiter Ammon mich gezeugt! —

Im dritten Akt spricht Darius über die Verblendung des griechischen Feldherrn, den er auch verloren wähnt, nur trüben bange Ahnungen seine Siegeszuversicht.

Statira ist in der größten Angst, sie ruft:

Weh, wenn du im Getümmel bist und dann
Vor Alexander deine Völker fliehen,
Weh! welch ein Bild! zerbrochen, umgewälzt
Dein goldner Wagen, vorn die edlen Rosse,
Nicht mehr gezügelt, in entsetzter Flucht!
Zerquetscht, im Staube hingeschleift mein Gatte,
Mit blut'ger Hand nach Rettung greifend!

Die Trompeten rufen den König ab; sie betet, daß wenn Darius geschlagen werden sollte, Ormuz ihr in demselben Augenblick den Todesengel senden möge.

Frauen und Mädchen treten in das Zelt, den Siegern Kränze zu winden; Siegesnachricht kommt; die aufgereizte, herzenskranke Statira ist in der Freude eben so ausgelassen

als in Gram und Furcht. Sie legt ihren Brautschmuck an, um den Sieger, den Gemahl im festlichsten Putz zu empfangen; ihre Begeisterung fleht zu Ormuz, sie zu entrücken, ihr die Schlacht zu zeigen; ihre gesteigerte Angst, unnennbare Freude und unsäglicher Schmerz versetzen sie in einen Zustand, in welchem sie in einer Vision die Schlacht, den Sieg Alexanders, und den Untergang der Perser erblickt. Dieser Akt ist glänzend von poetischen Schönheiten, und diese kühne Dichtung ist vorzüglich zu loben.

Sie ruft in ihrem Hellsehn:

Wer ist auf dem steigenden Roß
Jener Leuchtende dort,
In seinen Blicken den Sieg!
Es ist Alexander!
Wehe! Die Perser fliehen!
O heiliger Ormuz, wo ist Darius?
Wo ist mein Darius? — — —
Dort, dort
Im entfernteren Thale —
O, ich will ihn nicht sehen!
Fortgerissen von schäumenden Rossen
Auf goldnem Wagen,
Sein weites Gewand nachflatternd im Winde,
Seine Hände krampfhaft
An den Rand des Wagens geklammert,
Zurückstarrend sein versteinerter Blick!

Es ist Darius!
Von seinem Haupte weg die Tiara! — —

Unmittelbar darauf tritt Alexander als Sieger ein, und sie stürzt, als wenn er ihr erflehter Todesengel wäre, todt vor ihm nieder. — Alle diese Gedanken, wenn sie sich auch mehr dem lyrischen oder erzählenden Gedicht aneignen, wirken doch vortrefflich, und sind in ihrer innern Wahrheit groß und ergreifend.

Im vierten Akt sehn wir den trunkenen Helden in seinem Siegesfest in Persepolis, eine Kühnheit, die ihm mancher zaghafte Vernünftige nicht verzeihen wird, wenn es gleich die Geschichte erlaubt, die Konstruktion des Drama erfodert, und die edle, gelungene Darstellung es rechtfertigt.

Alexander ruft begeistert:

Bringt mir des Dionysos goldnen Wagen!
Ich will hinein! Wo ist sein Löwenpaar?
Jocht es davor! Laßt die Mänaden tanzen! —

Thais, eine Schauspielerin aus Athen, tanzt die Amazone Hippolyta vor ihm; in der Begeisterung fodert sie eine Fackel, und in Erinnerung, wie die Perser einst unter Xerxes die griechischen Tempel verbrannten, zündet sie den Reichspalast, das Palladium an, an welches alle Orakel die Wohlfahrt und die Existenz des Perserreiches geknüpft haben. Alexander, trunken, begeistert, steht ihr in diesem wilden Unternehmen bei und sagt:

Wie für die Ewigkeit gegründet schienen
Die Persermacht und diese Mauern. Wird
Was meine Hand gepflanzt, wohl fester wurzeln?
Oder gab ich mir selbst nur ernste Lehre,
Als ich die Fackel an den Teppich hielt? — — —

Darius erscheint im fünften Aufzuge, von neuer Hoffnung belebt, und den Plan fassend, Alexander noch einmal zu bekämpfen. Er erfährt, daß Statira nicht mehr lebt. Sein Schmerz ist schön ausgedrückt:

Verwaister König, nun erst bist du König,
Denn keine Seele hast du, die dich liebt,
Und keine Seele liebst du mehr. Nun stehst
Du erst in königlicher Einsamkeit,
Nun bleibt dir nichts auf Erden, als zu — herrschen!

Daß Persepolis Schutt und Asche ist, erschüttert ihn eben so tief, als der Tod seiner Gattin. Er will sich furchtbar an Griechenland rächen, aber Nabarzanes und Bessus nehmen ihn gefangen, er wird gefesselt, so auf einen Wagen gelegt, und fortgeführt. Ein verwundeter Macedonier tritt auf, um seinen Durst an der Quelle zu löschen, und blutend, im zerrissenen Gewande, kommt Darius sterbend zurück. Die scheu gewordenen Pferde haben ihn geschleift und verwundet. Er trinkt von dem kühlen Brunnen aus seiner Hand.

O daß du wie ein Bettler trinken mußt,

sagt der Fremde. Und der König antwortet:

Welch köstlich edlern Becher giebt es wohl
Als eines Königs Hand?

Wie doch mit Unrecht
Ich Alexandern zürnte! Cyrus saß
Vormals auf unerschütterlichem Thron,
Ein mächt'ger König — und weil rings mir Stimmen
Zujauchzten: „Heil dir, Erbe seiner Macht!"
Hab' ich in stolzen Traum mich wiegen lassen.
Doch endlich floh der Traum im besten Träumen,
Wie alle Träume, die mit Glück uns täuschen —
Der Palast von Persepolis verschwand —
Und was ich für des Cyrus Thron gehalten,
War nur ein Knäul von Nattern, die empor
Sich ringelten, mir in das Herz zu stechen. —

Was weinst du? Weil ich nun erwacht bin, Lieber?
— — Bedenk, auch Alexander bleibt der Sclave
Des Todes und all' seine Siege können
Ihn nicht loskaufen! Zwischen Königsgräbern,
Zerbrochnen Säulen, halbversunknen Mauern,
In ew'ger Stille sitzt der Tod, und freut
Sich seiner Schätze, die gedrängter immer
Sich um ihn häufen! Alexanders Grab
Wird bald der liebste Schatz des alten Sammlers!

Er stirbt, und Alexander tritt mit seinen Feldherren ein.

Der König weint —

sagt Parmenio; und Alexander:

Von deinen Sklaven wurdest du verrathen,
Wohl! so wird Alexander dich bedienen!

indem er ihn mit seinem Mantel bedeckt.

Und ist der Erde Macht und Herrlichkeit
So nichtig und vergänglich, wie der Rauch,
Der prächtig aufgestiegen schnell zerfließt, —
Warum denn, Zeus, hast Alexandern du
In solche Welt herab gesandt, wo nichts
Als ein zerbrechlich Spielwerk zu erringen?
Warum mit Götterkräften ihn begabt?
Mag aber Alles, was ich wirk', in Staub
Zerfallen, wie die Leiche des Darius,
Mag mich in Jugendkraft des Todes Pfeil
Versammeln zu des Orkus bleichen Schatten,
Mein Name doch wird bleiben, wie der Name
Achill's, begeisternd, großer Seelen Vorbild,
So ewig, als die Erde! — Wie, so ewig? — —
Bist du denn ewig, Erde? — — —
Und bist du ewig, oder wirst auch du
Dich einst dem Tod vermählen, alte Erde,
Bräutlich geschmückt mit deiner Söhne Ruhm?
— —

Eine glänzende Siegesmusik fällt ein, indem er abgeht und das Heer auffodert, ihm nach Indien zu folgen.

Die Form dieses Gedichtes ist neu, und Sprache wie Komposition erinnern, was ebenfalls zu loben ist, weder an Göthe noch an Schiller, oder neuere Autoren. — Die Bahn ist gebrochen, und die Bühne darf auf dieses junge Talent, wie auf ein ächtes, mit Vertrauen blicken. Aber weiter schreiten, sich noch bestimmter entwickeln muß der Dichter, und in Zukunft sich selbst eben so wenig, als andre, nachahmen.

Schlußwort.

Viele, die sich wohl für die Literatur und Dichtkunst zu interessiren meinen, das deutsche Theater aber für zu unwürdig halten, beachtet zu werden, werden diese Blätter, in denen so manche Kleinigkeit berührt und in Anregung gebracht wird, mit vornehmen Lächeln betrachten; andere, die die Bühne nur für einen Zeitvertreib angesehn wissen wollen, und denen sie um so lieber ist, je frivoler sie wird, werden nicht begreifen können, wie man Dinge so schwerfällig behandeln könne, die nur Spaß machen sollen, und damit, wenn ihnen dieses gelingt, ihre höchste Bestimmung erfüllt haben. Für beide Partheien, welche beide zur barbarischen Geringschätzung der Kunst führen, sind diese Aufsätze nicht bestimmt. Aelteren Freunden des Theaters sind sie gewidmet, um sie an eine bessere, vergangene Zeit zu erinnern, in der wir auf dem Wege waren, eine eigenthümliche, nationale Bühne zu erhalten, für welche talentbegabte Dichter arbeiteten, und noch größere und genialere Schauspieler oft schwache Versuche in etwas Großes und Vollkommenes verwandelten. Jüngere Dichter, wie Schauspieler, habe ich auf das Richtige und Bessere aufmerksam machen wollen, und

es kann nicht fehlen, daß dieses und jenes wahre Talent sich besinnt und, die Manier des Tages verlassend, sich dem Aechten und Großen der Natur und wahren Kunst wieder zuwendet.

Es ist meine Absicht, diese Arbeit in irgend einem gelesenen Tagesblatte fortzusetzen, namentlich die übrigen Arbeiten Schiller's, so wie ich mit Wallenstein versucht habe, zu charakterisiren. Ein größerer Aufsatz über die Geschichte unsers Theaters nach Schiller's Tode liegt schon seit lange angefangen da, so wie manche Versuche über Göthe's Werke. Daran sollten sich einige allgemeine Betrachtungen über die Schauspielkunst schließen, über das deutsche Lustspiel, das so früh durch Elias Schlegel schon so viel verhieß; ferner Bemerkungen über einige griechische Tragödien und das sogenannte Schicksal, so wie Untersuchungen über einige Aussprüche des Aristoteles. Zu diesem und Aehnlichem findet sich vielleicht die Muße.

Staatliche Bibliothek Bamberg

Empfehlungswerthe Werke

aus dem Verlage

der Buchhandlung Jos. Max und Komp.

in Breslau.

In allen Buchhandlungen Deutschlands u. der Schweiz zu haben.

Don Alonso oder Spanien. Eine Geschichte aus der gegenwärtigen Zeit von N. A. von Salvandy. 5 Bde. 8. Velindruckpapier. 4 Rthlr. 20 Gr.

Dieses Werk gewährt das größte Interesse; es lehrt uns das Land, Volk, die Sitten und Gebräuche Spaniens kennen, und versetzt uns auf die anschaulichste Weise mitten hinein in das gewaltsame Treiben der Staats- und Volksrevolutionen, welche dieses schöne Land bis auf die neueste Zeit verheeren. Göthe sagt: „dieses Werk, welches noch die Produktionen Walter Scotts übertrifft, wird früher oder später allgemein gelesen werden."

Der Frau von Campan Memoiren über das Privatleben der Königin Maria Antoinette von Frankreich. Nebst Erinnerungen und historischen Anekdoten aus der Regierungszeit Ludwigs XIV. XV. XVI. Aus dem Franz. 3 Bde. gr. 8.-Geh. 3 Rthlr. 20 Gr.

Wie Alonso über Spanien, eben so interessant berichten

die Memoiren der Frau von Campan über das damalige Leben in Frankreich, und commentiren alle bisher erschienenen Werke über die in ihren Folgen noch immer fortwirkende Franz. Revol.

Contessa, der Freiherr und sein Neffe. 8. Velindruckpapier und kartonnirt. 1 Rthlr. 4 Gr.

Diese interessante Novelle des nun verstorbenen geistreichen Verf. schildert Scenen aus den neuesten Begebenheiten in Deutschland. Vergleicht man die drei Werke: Alonso, die Memoiren der Frau von Campan, und den Freiherrn und seinen Neffen, mit einander, so gewähren sie eine höchst beziehungsreiche Uebersicht des politischen Treibens in Spanien, Frankreich und Deutschland.

Irländische Erzählungen. Zur Kenntniß der Sitten, Gebräuche und des Volkslebens in Irland. Aus dem Englischen. Mit sechs Holzschnitten und Cruikshankschen Zeichnungen von George Watts aus London. 2 Bändchen. 8. Velindruckpapier und elegant geheftet. 2 Rthlr. 8 Gr.

Diese Erzählungen, so wie die in unserm Verlage erschienenen Memoiren des Hauptmanns Rock über Irland von Thomas Moore, versetzen uns nach Irland, und lehren uns Land, Volk, die Sitten und Gebräuche, so wie das religiöse und politische Leben der Irländer kennen. Einige Stellen aus englischen Blättern, die wir hier folgen lassen, mögen über den sehr interessanten Inhalt dieses Buches berichten:

1. Aus der Literary Gazette: „Die Begebenheiten sehen gerade so aus, als wären sie treu nach dem Leben gezeichnet. Sie enthalten einerseits den reichsten Stoff zu den ernsthaftesten Betrachtungen, während sie andererseits eben so karakteristisch als unterhaltend sind."
2. Aus dem European Magazine: „Jedem Manne

von Geschmack, der eine von diesen sechzehn Erzählungen durchgelesen, würde es gewiß eine große Ueberwindung kosten, die übrigen ungelesen zu lassen.

3. Aus dem Ladies Pocket Magazine: „Manche dieser Erzählungen enthalten Schilderungen und rührende Stellen von großer Kraft und Schönheit; während in andern wiederum der Verfasser ein eben so glückliches Talent für das Launige und Scherzhafte zeigt.

4. Aus der British Press: „Die dem Buche beigefügten Skizzen von George Cruikshank würden allein schon im Stande sein, diese Erzählungen unsterblich zu machen.

5. Aus dem Dubliner Morning Register: „Die Farbe der Natur hat diese Erzählungen durchdrungen, sie tragen das Gewand echter Wahrheit, und allen Begebenheiten und Karakteren ist das Gepräge der Wirklichkeit und des wirklichen Lebens aufgedrückt."

Hagen, Fr. H. von der, Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien. 4 Bände. Mit Abbildungen. 8. Geh. 5 Rthlr. 20 Gr.

Hoffmann, E. T. A., Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Mit 8 Kupfern nach Callotschen Original-Zeichnungen. 8. Kartonnirt. 2 Rthlr. 6 Gr.

Jean Paul, Katzenbergers Badereise, nebst einer Auswahl verbesserter Werkchen. 2te verbesserte und stark vermehrte Auflage. 8. Kartonnirt.

Geglättet Velin-Druckpapier 3 Rthlr. 12 Gr.
Geglättet Velin-Postpapier 4 Rthlr. 12 Gr.

Jean Paul, Kleine Bücherschau. Nachschule zur ästhetischen Vorschule. 2 Bändchen. 8. Geglättet Velin-Druckpapier. 2 Rthlr. 16 Gr.

Den Besitzern der Vorschule der Aesthetik wird obiges Werk, womit der große Humorist seine Freunde und Verehrer beschenkt, ein willkommener Supplementband zu ihr sein.

Die Kokette. Ein Roman von der Verfasserin der Erna, Felicitas u. s. w. 8. 1826. Velin-Druckpapier und geheftet. 1 Rthlr. 12 Gr.

Gegenwärtiges neuestes Werk der Frau von Ahlefeld, geb. von Seebach in Weimar, schildert eine Schatten-Seite des weiblichen Geschlechts auf eine tief psychologische Weise. Diese Darstellung wird um so bedeutsamer, da eine geistreiche Frau, die Verfasserin früherer trefflicher Werke, welche denen der Frau Johanna Schopenhauer mit Recht an die Seite zu setzen sind, es ist, welche sie unternommen hat.

Schall, K. Lustspiele. 1. Mehr Glück als Verstand. 2. Der Kuß und die Ohrfeige. 3. Trau, schau, wem? 4. Der Strohmann oder die unterbrochene Whistparthie. 5. Theatersucht. 6. Das Heiligthum. 8. Kartonnirt. 1 Rthlr. 8 Gr.

Schubarth, K. E. Zur Beurtheilung Goethe's, mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst. 2te verbesserte Auflage. Mit einem Schreiben Goethe's als Vorwort. 2 Bände. 8. 3 Rthlr. 12 Gr.

Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen. Zum

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Tieck, Ludwig,

Dramaturgische Blätter nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817
Bd.: 2

(1826)

Bamberg, Staatsbibliothek -- 30.391#2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11413052-0